

فلسفة الفكاهة

HUMOUR

تيري أيغلتون

TERRY EAGLETON



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

فلسفة الفكاهة

HUMOUR

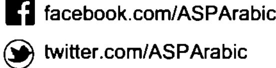
مكتبة | ٦١٠

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإنكليزي
HUMOUR
حقوق الترجمة العربية مرخّص بها قانونياً من الناشر
Yale University Press - New Haven and London
بمقتضى الاتفاق الخطي الموقّع بينه وبين الدار العربية للعلوم ناشرون، ش.م.ل.

الطبعة الأولى: أيار/مايو 2019 م - 1440 هـ

ردمك 978-614-01-2798-2

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL



عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 2050-1102 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: asp@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb



تصميم الغلاف: **علي القهوجي**

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

فلسفة الفكاهة

HUMOUR

تيري أيغلتون

TERRY EAGLETON

مكتبة | ٦١٠

ترجمة

ماجد حامد

مراجعة وتحرير

مركز التعريب والبرمجة



الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. S.A.L

المحتويات

المقدمة 7

الفصل الأول

عن الضحك 11

الفصل الثاني

المتهكمون والهازئون 49

الفصل الثالث

التناقض والتنافر 83

الفصل الرابع

الفكاهة والتاريخ 109

الفصل الخامس

مبادئ الفكاهة 159

المصادر والمراجع 191

مُقَـــدِّمَـــة

تبـدأ العديـد مـن الدراسـات الجيـدة المتعلقـة بالفكاهـة باعتراف خجول، يفيد أن تحليل الدعابة يعني تدميرها بالكامل، وهذا في الحقيقة لا يعبر عن الواقع، بل الصحيح أنه إذا أردت إضحاك الآخرين، لا يُنصح بأن تلقي الدعابة وتحللها في الوقت عينه. لكن قلة هم الكوميديون الذين يطرحون تساؤلات نظرية خاصة بدعاباتهم لحظة إلقائها، عادة ما يتم العثور على هؤلاء في مكاتب مراكز الأعمال، بدلا من النوادي والمسارح «بالطبع هناك استثناءات: مثل الممثل الكوميدي المتميز ستيوارت لي، الذي يحلل الكوميديا الخاصة به أثناء إلقائها ويحلل استجابة الجمهور لها». من ناحية أخرى، تستطيع الفكاهة وتحليلها أن يكونـا جنبـا إلـى جنـب. إن فهم طريقة عمـل الفكاهة لا يعني بالضـرورة تدميرهـا، ففهـم الطريقة التي تعمـل وفقها القصيدة لا يعني تدميرها أيضا. تشغل الفكرة النظرية والعملية مجالين مختلفين، فكما أن المعرفة التشريحية بالأمعاء الغليظة لا تشكل أي عائـق أمـام الاسـتمتاع بالوجبة، وكمـا يعيش أطباء أمراض النسـاء حيـاة زوجيـة طبيعيـة، ويشـعر أطبـاء التوليد بالدهشـة أمـام الأطفـال الرضّـع، يواجه علماء الفلـك كل يوم حقيقة أن

الأرض لا تشكل سوى جزء ضئيل من الكون ولا يؤدي هذا إلى وقوعهم في براثن الاكتئاب ولا يقفزون من أعلى جُرف، أو على الأقل لا يقومون بهذه الأفعال لهذا السبب.

بالتأكيد هناك على رفوف المكتبات عدد كبير من الدراسات عديمة الفكاهة التي تتحدث عن الفكاهة. بعض هذه الدراسات غني بالرسوم البيانية، والجداول، والرسوم التخطيطية، والإحصاءات وتقارير التجارب المعملية[1]. فعلى سبيل المثال، ألقى فريق بحث علمي مكون من ثلاثة أشخاص بظلال الشك الكئيبة على حقيقة عدم وجود دعابات مضحكة. على أي حال، هناك بعض التعليقات المشرقة أيضا، وهو نطاق تناولته في هذا الكتاب. فيمكن لنظريات الفكاهة أن تكون مفيدة مثل النظريات التي تتحدث عن تعدد الزوجات أو جنون الاضطهاد طالما أنها تتميز بتواضع فكري معين، مثل أي فرضية مثمرة، عليها الاعتراف بحدودها الخاصة. وهناك دائما حالات شاذة، وألغاز غير محلولة، وعواقب محرجة، وتعقيدات متعبة، وما شابه ذلك.

يمكن أن تكون النظريات مليئة بالتناقضات، ومع ذلك تنتج عملا مثمرا في الوقت عينه، ويمكن توصيف الأمر كالتالي: إن وجود صورة غير واضحة لشخص ما يمكن أن يكون أفضل من عدم وجود صورة له على الإطلاق. والعمل الذي يستحق القيام به عادة ما يستحق القيام به حتى لو كان

بشكل سيئ. اقتبس المُتفرد وليام هازليت عن مؤلف وزميل له يُدعى إسحاق بارو، الذي لاحظ أن الفكاهة ''متعددة الجوانب والأشكال''، وهي ظاهرة يستحيل الحصول على أي تعريف شامل لها:

إنها تُقدم في بعض الأحيان عن طريق سؤال ماكر، أو إجابة ذكية، أو من خلال سبب غريب، أو في سياق إيحاء لاذع، أو تشتيت خبيث أو إعادة اعتراض بذكاء. وهي تصاغ في بعض الأحيان من خلال مخطط كلام جريء، أو في مفارقة لاذعة، أو من خلال مبالغة مفعمة بالحيوية، أو استعارة مذهلة، أو تسوية منطقية للتناقضات، أو في هراء شديد... قد تُعبر عنها نظرة معبرة أو إيماءة، وفي أحيان أخرى قد تعطيها الصراحة اللفظة وجودها؛ ولا تنهض أحيانا سوى من خلال ضربة حظ على ما هو غريب وفي أحيان أخرى من خلال تحريف المسألة البدهية للهدف. وفي مناسبات أخرى قد تتشكل عادة من شخص لا يعرف الغاية، وتنتهي بشخص لا يعرف الطريقة... باختصار، هي طريقة للكلام بعيدا عن الطريقة البسيطة والسهلة... والتي تؤثر في المستمع بطريقة مفاجئة وغير مألوفة، يرى فيها الناس بعض السحر ويستنشقون بعض البهجة[2].

المُنظر المتهور، هو الوحيد الذي سيسعى لحشر كل ذلك في صيغة واحدة. على الرغم من كل ما تقدم فالفكاهة ببساطة ليست لغزا معقدا أكثر من الشعر، ويمكن القول إن هناك سببا وجيها ومترابطا نسبيا حول سبب ضحكنا، على الرغم من أن ما قمت بتقديمه في هذه الصفحات يعود الحكم فيه للقارئ.

الفصل الأول

عن الضحك

«ضحكوا عندما أخبرتهم أنني أود أن أصبح كوميديا. حسنا، لا أحد يضحك الآن».

بوب مونكهاوس

الضحك ظاهرة عالمية، ولا يمكننا القول إنها ظاهرة موحدة. يشير صامويل جونسون في مقالة بعنوان الصعوبة في تحديد الكوميديا إلى أنه على الرغم من أن البشر كائنات حكيمة وتتجلى حكمتهم في طرق مختلفة، إلا أنهم يضحكون بالطريقة ذاتها، لكن لا يزال هذا الأمر غير مؤكد. فالضحك عبارة عن لغة تعبر عن نفسها في العديد من الأساليب المميزة والمختلفة: الابتسامة، القهقهة، الهأهأة(*)، الإنتاغ(**)، الصراخ، ويمكن أن تأتي على شكل أصوات قوية. هناك أيضا خمس طرق مختلفة للابتسام، تتراوح ما بين الابتسامة المبتهجة، والمتكلفة، والساخرة إلى الابتسامة العريضة، والشزراء

(*) الضحك بصوت مرتفع (المترجم).

(**) الضحك باستهزاء (المترجم).

والمصطنعة. الابتسام ظاهرة مرئية بينما الضحك ظاهرة سماعية بشكل أساسي، لكن عندما كتب توماس ستيرنز إليوت في "الأرض اليباب" عن "الضحكة التي تمتد من الأذن إلى الأذن" دمج هاتين الظاهرتين.

تشير الضحكة الخافتة، والقهقهة وما إلى هنالك إلى أساليب بدنية مختلفة من الضحك، والتي تنطوي على أشياء مثل مستوى الصوت، والنبرة، والطبقة، والسرعة، والقوة، والإيقاع، والطابع والمدة. لكن يمكن أن يعبر الضحك عن مجموعة من المواقف العاطفية: السعادة، السخرية، المكر، الخشونة، اللطف، الشر، التهكم، الازدراء، التوتر، الارتياح، التشاؤم، المعرفة، الغرور، الشهوة، الارتياب، الخجل، الهرع، التعاطف، الجُفل، الصدمة، العدائية والاستهزاء، بغض النظر عن الضحكة "الاجتماعية" البحتة، والتي لا تعبر بالضرورة عن المتعة[1].

في الحقيقة، إن معظم أنواع الضحك التي ذكرتها منذ قليل ترتبط بالفكاهة بشكل بسيط أو ليس لها علاقة بها. ويمكن أن يكون الضحك إشارة إلى المعنويات العالية بدلا من المتعة، على الرغم من أنكم غالبا ما تشعرون أن الأشياء أكثر فكاهة إن كنتم مبتهجين في المقام الأول. يمكن الجمع بين الأساليب البدنية والمواقف العاطفية بطرق متنوعة، حيث يمكنكم الضحك بتوتر أو باستهزاء، القهقهة بتفاجؤ أو ببهجة، الهأهأة

بامتنان أو بسخرية وما إلى هنالك. حسنا، تكمن المفارقة في أن الضحك مسألة مرتبطة كليا بالمؤشر - مجرد صوت دون إحساس - فهو مُرمز اجتماعيا من جميع النواحي، إنه ظاهرة فيزيائية عفوية على أي حال، في معظم الأحيان، إلا أنه محدد اجتماعيا، وبذلك فهو على ارتباط بالطبيعة والحضارة.

الضحك هو لغة الجسد مثل الرقص[2]، على الرغم من أن الجسد يرتبط أيضا من حيث المعنى بنوع أكثر تصورا، لكنه لن يتحول بشكل كلي إلى ذلك المجال الأكثر نقاوة، فدائما هناك فائض في المادية على حساب الإحساس، وبفضل ذلك نتمكن من تذوق الفكاهة، وهذا ما يشجعنا أيضا على تقبل هذا التناقض على أنه أمر طبيعي. تميل المسرحيات الهزلية بشكل خاص إلى المبالغة في وصف هذا التصادم المصيري بين الجسد والعقل. كبيان نقي لا يعبر سوى عن نفسه، يفتقر الضحك إلى الإحساس الجوهري، بل هو أشبه بصراخ الحيوان، ولكن على الرغم من ذلك، فهو غني بالمعاني الثقافية، وبالتالي لديه علاقة وطيدة مع الموسيقى. ليس للضحك أي معنى فطري، لكنه يتضمن تفكيكا للإحساس في مستوياته الأعلى صخبا وتشنجا، حيث ترمي الأنا الهوية إلى حالة من الفوضى المؤقتة، وكما يحدث في الحزن، والألم الحاد، والخوف الشديد أو الغضب الأعمى، ينطوي الضحك الصاخب بالفعل على حالة من فقدان السيطرة الجسدية على النفس، حيث يخرج الجسد عن

السيطرة بشكل مؤقت، ونعود إلى حالة الرضع غير المنسقة، الضحك هو فوضى عنيفة حرفيا.

سنرى لاحقا أن هذا هو أحد الأسباب التي تجعل من الإفراط في الضحك بشكل متكرر خطرا سياسيا، فهناك جانب حيواني مخيف حول هذا النشاط، ناهيكم عن أنواع الضوضاء التي ينطوي عليها. يثير ذلك في أذهاننا تآلفنا مع الحيوانات الأخرى - وهذا بالتأكيد مدعاة للسخرية لأن الحيوانات لا تضحك، أو على الأقل ليس بشكل واضح[3]، وبهذا المعنى، هو في آنٍ واحد ظاهرة حيوانية وإنسانية بشكل بارز - تقليد لضوضاء الوحوش، لكنه غير متحيز في حد ذاته، وبالطبع، يعد أيضا أحد أكثر الأشياء الاعتيادية والمتعارف عليها من الملذات البشرية.

في كتاب الضحك والنسيان، يقتبس ميلان كونديرا هذا الموضوع عن النسوية الفرنسية آني لوكليرك: «رشقات من الضحك المتكرر، المتسارع، الضحك الحر، الضحك الجليل، المتكبر والغاضب... ضحك المتعة الحسية؛ أن تضحك هو أن تعيش بعُمُق». يدل الضحك على ذلك، لكنه ينطوي أيضا على انهيار الدلالة في الصوت النقي، والتشنج، والإيقاع والتنفس، وكما يصعب تشكيل جمل دقيقة بشكل جيد بينما تتعرض لضرب مبرح على الأرض، فإن انقطاع المعنى المترابط في العديد من الدعابات ينعكس على طبيعة الضحك التي تميل

للتفكك بنفسها، هذا التشويش المؤقت للمعنى هو أكثر وضوحا في العبثية أو الهراء، وفي السريالية من شكل إلى آخر، ولكن يمكن القول على نحو قابل للجدال إنه جانب من الكوميديا الفعالة، فمن ناحية، يمثل الضحك الانهيار اللحظي أو انقطاع العالم الرمزي - في مجال التنظيم والمعنى اللفظي - في حين أنه لا يتوقف من ناحية أخرى عن الاعتماد عليه.

في النهاية، نحن نضحك بشكل عام على بعض الأشياء، الأحداث، الكلام، أو المواقف، إلا إذ تمت دغدغتنا ببساطة، أو حاربنا نوبة من الاكتئاب، أو أردنا إظهار سعادتنا في حضور أحدهم؛ وهذا يشمل نشر المفاهيم، وهو واحد من الأسباب التي جعلت بعض المعلقين يزعمون أن الحيوانات غير الناطقة لا تضحك. الضحك هو شكل من أشكال الكلام الذي ينبع مباشرة من أعماق الجسد الشهوانية، ولكنْ هناك بُعد معرفي أيضا، مثل الغضب أو الحسد، وينطوي على المعتقدات والافتراضات. في الواقع، بعض أشكال الفكاهة، كما سنرى لاحقا، هي في المقام الأول قضايا فكرية، على سبيل المثال، الفطنة. قد تحول المسرحيات الهزلية الساخرة تصرفات البشر إلى حركة بدنية لا غير، ولكن حتى هذا يعتمد على التحرك في عالم من المعنى؛ فالرُضّع يبتسمون منذ الولادة تقريبا، لكنهم يبدؤون بالضحك عندما يبلغون الشهر الرابع أو الخامس، ويعود ذلك ربما إلى حاجتهم للتعاطي مع العقل. صحيح أن

الضحك يمكن أن يحشد زخما لا يمكن السيطرة عليه من تلقاء نفسه، فنحن بعد فترة من الضحك لا نعود على معرفة بالأمر الذي نضحك عليه وربما نضحك ببساطة على حقيقة أننا نضحك، هذا ما يسميه ميلان كونديرا، نقلا عن آني لوكليرك مرة أخرى، «ضحكة مضحكة للغاية، جعلتنا نضحك»[4].

هناك أيضا حالة من الضحك المعدي، حيث نضحك لأن شخصا آخر يقوم بذلك دون الحاجة إلى معرفة ما يجده أو تجده مضحكا، كما يحدث عندما يلتقط أحدهم مرضا، يمكن أن تلتقطوا جرعة من الضحك دون معرفة مصدرها، أيا يكن الأمر، يمكننا القول بشكل عام إن الضحك يغير علاقة العقل بالجسد دون إيقافها كليا. تجدر الإشارة أيضا إلى الحقيقة الفضولية التي تنص على أن معظم ما ذُكر ينطبق على البكاء أيضا[5]. تكلم جايمس جويس في كتابه جنازة فينيغان عن «دموع الضحك»، في حين كتب زميله صامويل بيكيت في كتابه مولي عن امرأة توفي كلبها للتو: «اعتقدت أنها ستبكي، فهذا الشيء الذي يجب القيام به، لكنها على نحو مغاير أخذت تضحك». ربما كانت تلك طريقتها في البكاء، أو ربما كنت مخطئا وكانت تبكي بالفعل، مصدرة أصوات ضحك، بالنسبة إلي الدموع والضحك أمران مختلفان، في الحقيقة، ليس من السهل دائما التفريق بين الضحك والبكاء، يشير تشارلز داروين في دراسته حول العواطف أنه يصعب أحيانا تمييز الضحك عن

البكاء، ويمكن أن تشمل كلتا الحالتين دموعا غزيرة.

في كتاب القرد العاري، يشرح عالم الأنثروبولوجيا ديزموند موريس أن الضحك هو تطور عن البكاء، باختصار، لا يتعلق الضحك دائما بالأشياء المضحكة، انتشرت من قبل أوبئة قاتلة من هذا النوع في الصين، أفريقيا، سيبيريا وفي أماكن أخرى، وهي نوبات هستيرية ويزعم أنه توفي العديد من الناس بسببها. في العام 1962، تم تعطيل العديد من المناطق التعليمية عن العمل لأشهر عديدة نظرا لتفشي وباء من هذا القبيل في منطقة تانغانيكا سابقا، بما أن الخروج عن نطاق السيطرة ليس أمرا مرضيا بالكامل، يمكن أن يتحول الضحك إلى أمر غير سار بسهولة، يطلق عليه صامويل جونسون في معجمه اسم الفرح التشنجي، وهو ليس دائما تجربة مستحبة، وينطبق الشيء نفسه حول الدغدغة، بخليطها الغريب ما بين المتعة وعدم التحمل، كما يحصل عند مشاهدة أفلام الرعب، نشعر بالمتعة، والانفعال، والحماسة والارتباك في الوقت نفسه. القرود التي تظهر أسنانها على ما يبدو لنا أنه ضحكة يمكن أن يكون في الواقع دلالة على الخطر، وهذا ما كتبه توماس هوبز عن الضحك في كتابه ليفياثان كالشمزة.

نحن نتحدث عن أشخاص يصرخون من الضحك، يلهثون من أجل الهواء، يصابون أحيانا بنوبات قلبية، يخبرنا الراوي لورنس ستيرن الذي مر بتجربة مماثلة سابقا في كتابه تريسترام

شاندي أنه ضحك ذات مرة بشدة لدرجة أن أحد أوعيته الدموية انفجر وفقد أربع وحدات من الدم في غضون ساعتين، وأصيب الروائي أنتوني ترولوب بسكتة دماغية بينما كان يضحك على رواية كوميدية، نكبة سيتأثر بها البعض من قرائه[6]. على الرغم من تأثيراته الكارثية المحتملة، قد يكون الضحك مؤشرا على التقدم البشري: فقط الحيوان الذي تعلم حمل الأشياء بيده بدلا من فمه بإمكانه ترك فمه حرا للهأهأة أو الضحك. يستحيل تطوير سيميائية خاصة بالضحك أو الابتسام، توضح كيف أن كل نوع من أنواع الضحك أو أسلوب تعبير وجهي له مكانه ضمن نظام دلالة معقد.

باختصار، يمكنك التعامل مع الضحك كنص، أو كلغة مع العديد من اللكنات الإقليمية، على سبيل المثال، يميل الرجال الإنكليز من الطبقة العليا إلى ضحكة النهيق، أما النساء الإنكليزيات من الطبقة الوسطى فيملنَ إلى الضحكة الرنانة. هناك أسلوب ضحك في بليز لا يرجح سماعه في بلغرافيا، لا يميل القادة العسكريون إلى القهقهة، كما لا يميل الباباوات إلى الهأهأة، قد يضحك أولئك الذي يؤدون دور سانتا كلوز بصوت عالٍ وبهجة، لكن لا ينصحون بالضحك بصوت خافت. يصعب تخيل أرنولد شوارزينغر يبتسم ابتسامة متكلفة، لكن يسهل تخيله يضحك ضحكة رنانة. يُسمح لرئيس البنك الدولي أن يضحك بحماسة ولكن ليس بشكل هستيري.

إن القـدرة علـى تقييم مثل هـذه الأنماط والنغمات تنتمي إلى ما يسميه أرسطو بالفرونسيس، وهذا يعني مهاراتنا الاجتماعية العملية، كما هو الحال عندما تكون الدعابة مناسـبة للموقف أو فـي غيـر محلها، على سـبيل المثـال، يجب عدم التلفظ في هـذه الدعابـة: «ما هو الشـيء الأسـود والأبيـض ويتمدد على ظهره داخل الأرض؟ - الجواب هو راهبة ميتة»، لقد قال أحد أطفالي هذه الدعابة عندما كان في الخامسـة من العمر لراهبة مسـنة أثناء الصلاة في الكنيسـة، إليكم مثال آخر على الفكاهة في غير محلها:

الطبيب: حسنا، لديّ لك أخبار سيئة وأخبار جيدة.
المريض: أطلعني على الأخبار السيئة أولا.
الطبيب: الأخبار السيئة أنك ستموت في غضون ثلاثة أشهر.
المريض: والأخبار الجيدة؟
الطبيب: الأخبار الجيدة أنني سأسافر إلى موناكو حالا مع امرأة جميلة للغاية.

نبتسـم هنـا بسـبب التناقـض بين الطريقة التـي تصرف بها الطبيـب والطريقـة التي توجـب عليه أن يتصرف وفقها، وذلك عندمـا أخبـر دعابـة خاليـة من الأحاسـيس بالإضافة لأسـلوبه البربـري فـي التعامل مع الموضوع، وهو الضغط الذي تتخلله بقعة سـادية مقبولة من جانبنا على حسـاب المريض التعيس. نشـعر بالرضـا بسـبب وقاحة الطبيـب المطلقة، الـذي تتخطى

وقاحته حدود التعاطف البشري واللياقة المهنية، مما يسمح لنا بالانغماس بشهواتنا غير المشروعة بشكل غير مباشر للتحرر من مسؤوليات مضجرة كهذه. نرتاح لحظات من عبء التعاطف المزعج، تخفف الفكاهة السوداء هذا النوع من الشعور بالذنب النابع من شعورنا بالبهجة على حساب شعور الآخرين بالسوء من خلال إضفاء الصفة الاجتماعية عليه، وذلك على شكل دعابة يمكن مشاركتها مع الأصدقاء، وبالتالي جعلها أكثر قبولا. كذلك يمكننا الحصول على قدر من السعادة من خلال الضحك على الموت والتقليل من سوداويته.

أن تسخر من الموت يعني أن تقلل من قدره وتنقص من مقدار قوته الرهيبة علينا، كما هو الحال في دعابة طبيب آخر:

المريض: كم تبقى من عمري؟
الطبيب: عشرة.
المريض: عشرة ماذا؟ سنين؟ أشهر؟ أسابيع؟
الطبيب: لا، لا.. عشرة، تسعة، ثمانية، سبعة...

إن مواجهة الانقراض في الشكل الخيالي يعني أن الأنا يمكنها تحقيق سمو لحظي عليه، والحصول على شعور وجيز بالخلود. يفكر المرء في الانتصار الرمزي على وفاة جد وودي آلن، حيث قيل على نحو عاطفي أنه قد باع جده ساعة وهو على فراش الموت.

يعوض الضحك قليلا عن حقيقة فنائنا، كما هو الحال

في عجزنا العام أيضا. لاحظ فريدريك نيتشه أن الإنسان هو الحيوان الوحيد القادر على الضحك لأنه يعاني بوحشية ويحتاج إلى أن يحلم بهذه المسكنات اليائسة بسبب معاناته. هناك أيضا مسألة رغبتنا اللاشعورية لما نخشاه، ما يدعوه فرويد بدافع الموت الذي يحطم المعنى والقيمة، وهو بذلك مرتبط بهذه الفوضى العابرة للحواس التي تعرف باسم روح الدعابة، مثل الفكاهة، تُحرف هذه الطاقة الشهوانية الإحساس، وتدحض التراتبية، وتدمج الهويات، وتبعثر الوجهات وتستمتع بانهيار المعنى. لهذا السبب ليس الكرنفال - الذي يحقق كل هذا أيضا - بعيدا عن المقبرة. يؤكد الكرنفال على المساواة المطلقة من خلال قيامه بذلك فإنه يبحر على نحو خطر قريبا من الرؤية البُرازية، حيث يُقلل من مستوى جميع الأشياء إلى مستوى تماثل البراز، إن كانت الأجساد البشرية قابلة للتبادل خلال العربدة، يمكنها القيام بذلك أيضا في غرف الغاز، مساواة الموت، كما يمكننا أن نطلق عليها. إن ديونيسوس هو إله العربدة المخمورة والنشوة الجنسية، لكنه أيضا نذير بالدمار والموت، يمكن أن تكون المتعة التي يعد بها مميتة. لذا، تمنحنا دعابة الطبيب بعض الراحة من الحاجة للتصرف بلياقة ومعاملة الآخرين باحترام لمدة وجيزة، وتسمح لنا أيضا بالتوقف عن الشعور بالاستياء للحظات وجيزة تجاه احتمالية الموت.

تشكل نظرية الفكاهة التي تنص على أنها كشكل من أشكال الراحة هي أساس لرؤية مؤثرة على نطاق واسع لها، وهذا ما يعرف بنظرية الإطلاق، يرى فيلسوف القرن السابع عشر إيرل شافتسبري أن الكوميديا هي إطلاق لأرواحنا المسجونة الحرة بطبيعتها، بينما تكلم إيمانويل كانط عن الضحك في كتابه نقد الحكم باعتباره تأثيرا ناتجا عن التحول المفاجئ من توقفات عالية إلى لا شيء[7]، ما يجمع نظرية الإطلاق مع مفهوم التعارض. وفقا لهذا النهج، يدعي الفيلسوف الفيكتوري هربرت سبنسر «أن البهجة تنجم عن تدفق الشعور السائغ الذي يتبع انقطاع إجهاد عقلي غير مستحب»[8]. ويناقش سيغموند فرويد في كتابه الدعابات وعلاقتها مع اللاوعي، فالدعابات تمثل إطلاقا للطاقة العقلية التي نستثمرها عادة في الحفاظ على بعض الموانع الأساسية الاجتماعية، عبر تخفيف مثل هذا النوع من قمع الأنا العليا[7]، نوفر الجهد الذي يتطلبه اللاواعي ويستهلكه بدلا من ذلك على شكل مزاح وضحك، إن جاز التعبير؛ إنها علم اقتصاد الفكاهة.

من هذا المنظور، تعتبر الدعابة بمثابة صفعة وقحة نحو الأنا العليا، نحن نجزل في هذه المناوشات الأوديبية، لكن الضمير والعقلانية هما أيضا ملكتان نحترمهما. إن التوتر يكمن بين تحمل المسؤولية والشغب. يتحدث هيغل عن الفكاهة في كتابه فلسفة الفنون الجميلة على أنها نتيجة تصادم بين دافع

حسي لا يمكن ضبطه وبين إحساس أعلى بالواجب، إنه صراع ينعكس في ضحك صاخب، والذي كما لاحظنا يمكن أن يكون مثيرا للقلق أكثر من كونه مقبولا. ربما تحمل معظم النكات في طياتها طنينا من الضحك المضطرب نظرا للتقليل من شأن رجل الدين، خوفا من العقاب على هذه الوقاحة، فإن بهجتنا برؤية رجل الدين يُنحى عن منصبه ترتفع وتتحول إلى قهقهة قلقة نابعة من شعورنا بالذنب، ما يحفزنا على الضحك أكثر كوسيلة دفاع ضد هذا الاضطراب. إذا كان ضحكنا منفعلا، فذلك لأننا نخشى عواقب هذه المتعة غير المشروعة بقدر ما نستمتع بها، هذا هو سبب انكماشنا بينما نضحك، ومع ذلك، يضيف الذنب بعض الإثارة إلى المتعة، أيا يكن الأمر، نحن نعلم أن البهجة التي تملكتنا مؤقتة بشكل كلي، وأنها انتصار وهمي، ففي النهاية، الدعابة هي ببساطة جزء من اللغة.

يمكننا بالتالي أن ننغمس في الثورة على معتقداتنا الدينية بينما نؤكد شعورنا بالذنب تجاه الموضوع، ونطمئن لثقتنا في أن رجل الدين وهو شخصية نحبها ونكرهها في آن. لن يعيق هذا التمرد البسيط عمله، ففقدانه النظري للسلطة من خلال الدعابة مؤقت بشكل بحت، وينطبق الشيء نفسه على الثورة الخيالية للكرنفال. عندما تشرق الشمس في الصباح التالي بعد ليلة حافلة بالبهجة على ألف زجاجة شراب فارغة، وبقايا الدجاج والعذريات المفقودة إلا أن الحياة تستمر، لكن من

دون إحساس غامض معين بالراحة، أو كما في الكوميديا المسرحية، حيث لا يراود الجمهور أي شك في أن النظام الذي أُخل به سيعود لوضعه الطبيعي لا محالة، وربما سيتم تعزيزه بهذه المحاولة العابرة للاستخفاف به، وبالتالي يمكن مزج ملذاته الفوضوية مع درجة من الرضا الذاتي المحافظ، كما في رواية الخيميائي لبن جونسون، ورواية حديقة مانسفيلد لجين أوستن ورواية القطة في القبعة للدكتور سوس. يمكننا أن نعيث فوضى عارمة غير مسؤولة في حين أن الشخصية الأبوية غائبة، لكننا سنشعر بالإحباط إن علمنا أنه من الممكن أن لا يعود أو تعود مرة ثانية.

من منظور فرويد، فإن الصيغة الممتعة للدعابة نفسها تتمثل بالتلاعب بالكلمات؛ الكلام الفارغ، الروابط غير المنطقية وما إلى هنالك قد يقود الأنا العليا إلى تخفيف مستوى يقظتها للحظة، ما يقدم للأنا الفوضوية فرصة لدفع الشعور الخاضع للرقابة إلى السطح. تكبح الصيغة اللفظية للدعابة - المتعة السطحية - كما يطلق عليها فرويد، وتضعفها، ومن خلال ذلك تتحايل علينا لقبول المحتوى الجنسي أو العدواني للدعابة، ومن دون هذه العملية لن نكون مستعدين لتقبل هذا النوع من الدعابات. إن الضحك بهذا المعنى يعني فشل القمع، ومع ذلك فنحن نشعر بالبهجة لأننا نعترف بقوة الكبح عبر انتهاك ذلك، وكما أشار ساندور فيرينزي إلى أن الشخص الفاضل

لن يضحك أكثر من الشخص الشرير، فالشخص الفاضل لا يضمر مشاعر مخزية في المقام الأول، بينما الآخر لن يعترف بقوة الحَظر، وبالتالي لن يشعر بأي إثارة خاصة عند تجاوزه[10]. ويشير فرويد إلى أننا قد نكون أقل أخلاقية مما نعتقد، لكننا أيضا أكثر أخلاقية مما نتصور.

إن الدعابة من منظور فرويد هي بمثابة شخص محتال ذي وجهين، يخدم سيدين في الوقت نفسه، يجب أن ينحني لسلطة الأنا العليا في الوقت الذي يواظب فيه على خدمة اهتمامات الأنا. بإمكاننا حصد القليل من ملذات التمرد عبر القليل من العصيان من خلال إلقاء الدعابات بينما ننكرها في آنٍ، ففي نهاية الأمر، إنها مجرد دعابة، كما أشارت أوليفيا في رواية الليلة الثانية عشرة، ليس هناك ضرر من أحمق مسموح به، على النقيض من ذلك، فإن المهرج المُجاز الذي يسخر من الأعراف الاجتماعية هو بحد ذاته شخصية تقليدية بكل معنى الكلمة. في الواقع، قد يؤدي استخفافه هذا إلى تعزيز الأعراف الاجتماعية من خلال إظهار قدرتها على الصمود بشكل ملحوظ، ومدى قدرتها على تحمل أكبر قدر من السخرية. إن أكثر الأنظمة الاجتماعية متانة هي تلك الآمنة بما يكفي ليس فقط لتحمل أشكال الانحراف بل لتشجيعها بنشاط أيضا.

تنطوي الفكاهة على قدر كبير مما يطلق عليه فرويد بالانحدار، إن الطاقات التي نستثمرها تُطلق في بعض المفاهيم

النبيلة أو الأنا البديلة العليا على شكل ضحك عندما يتم اختراقها بوقاحة، بما أن المحافظة على مثل هذه المثل العليا تنطوي على درجة من الضغوط النفسية، فإن عدم الاضطرار إلى القيام بذلك يمكن أن يولد شعورا بالرضى. نحن الآن متحررون من ضرورة الحفاظ على واجهة أخلاقية حسنة ويمكننا جني الثمار اللذيذة التي نتجت عن كوننا صريحين بشكل فاضح، ساخرين، أنانيين، متبلدي الحس، مهينين، متراخين أخلاقيا، خدري المشاعر ومنغمسين في ملذاتنا الشخصية على نحو شائن، لكن من الممكن أن نكون ممتعين أيضا لتحررنا من مقتضيات صنع المعنى، ما يطلق عليه فرويد اسم المنطق القسري، وهي العملية التي تفرض قيودا غير مرغوب فيها على اللاوعي العنيد.

من هنا يأتي مصدر الفرح من السريالية والعبثية، في عالم لا يعرف الحدود، على سبيل المثال ما حصل في حلقة من برنامج الحمقى الذي يُبث على إذاعة بي بي سي. فمن أجل خداع طاقم قاذفات قنابل ألماني تم استخدام أداة ماكرة لتجسيد نسخة عائمة طبق الأصل عن الجزر البريطانية قبالة تلك الجزر أثناء الحرب العالمية الثانية، يتحدث فيلسوف القرن التاسع عشر ألكسندر باين عن «حالة الضروريات المصطنعة والمتكلفة المطلوبة من قبل حاجيات الحياة الجسيمة»[11]. قيود لا بد أنه قد عرفها بشكل خاص كونه فيكتوريا؛ وهذا هو

موقفنا الكئيب تجاه العالم الذي تسمح لنا الفكاهة بالانتصار عليه للحظات قليلة. تدفعنا الحياة اليومية لإطلاق العديد من الأكاذيب المهذبة: حيث نبالغ الاهتمام بصحة وسلامة معظم معارفنا العابرين، لدرجة أننا لا نفكر في الجنس للحظة واحدة، كما نحن مُلمون تماما بأعمال شوينبيرغ الأخيرة وما إلى ذلك. من اللطيف فعلا أن نسقط القناع للحظات ونتضامن كوميديا مع الضعف.

يستمر باين في الجمع بين نظرية الإطلاق هذه مع نسخة من فرضية التفوق، والتي سوف نقوم باستكشافها لاحقا. إن سرورنا برؤية رفيعي الشأن في مستوى منخفض، هو بمثابة التفريغ الذي يسمح لنا بإطلاق بعض التوتر النفسي، يعود ذلك جزئيا إلى أنه يمكننا أن نقلل من شأن أولئك الذين اعتادوا ترهيبنا. سنرى لاحقا كيف يجمع الباحثون عددا من نظريات الفكاهة المختلفة بهذه الطريقة. بالروحية نفسها أشار ساندور فيرينزي إلى أن بقاءنا جديين هو دليل على نجاح القمع[12]. وبذلك يكون المزاح بمثابة إجازة قصيرة من القمع المعتدل الناتج عن الحياة اليومية، وهو بحد ذاته شكل من أشكال التسامي.

إن بناء الواقع الاجتماعي عمل شاق يتطلب جهدا مستمرا، وتسمح لنا الفكاهة بتهدئة عضلاتنا العقلية. كما لو أنه يوجد أسفل قدراتنا العقلية معنى ضمني أكثر سوادا، وفوضوية،

وتشاؤما ويلقي بظلاله على سلوكنا الاجتماعي التقليدي في كل مرحلة، ويثور بين حينٍ وآخر ليصبح شكلا من أشكال الجنون، الإجرام، الأوهام الشهوانية أو الاندفاع الفطري نحو الفكاهة. إنه معنى ضمني يغزو عالم ضوء النهار على نطاق واسع في أشكال أدبية كالخيال القوطي، يمكننا ذكر أحدها، كما في مسرحية مونتي بايثون الكوميدية حيث انهار بائع الكتب اللبق فجأة، وبدأ بترديد وابل من الإساءات البذيئة قبل أن يعود إلى طبيعته المبتهجة المعتادة. من ناحية أخرى، هناك أشكال أخرى من الفكاهة التي تعبر عن حالات من القمع بدلا من مقاومته، على سبيل المثال، الجيد، النظيف، الممتع، دعابات فتيان الكشافة ومزاح الفتيان بشكل عام عبارة عن طريقتين عدائيتين ومثيرتين للقلق لصد خفايا الشعور والتعقيدات النفسية، وكل ما يشكل تهديدا لعالم من الصفع بالمناشف وقرع الطبول من قبل عراة الصدور في أعماق الغابات.

ما يراه باين في نظرية ما قبل فرويد هو أن الحفاظ على الواقع اليومي نفسه يتطلب منا قمعا متواصلا، كما لو أننا جميعا نمثل أدوارنا الاجتماعية التقليدية ملتزمين بأدوارنا المكتوبة بدقة، لكننا مستعدون للانغماس في الضحك الطفولي، الصاخب وغير المسؤول عند أقل سهوة أو عثرة على تعسف التمثيلية جمعاء وسخافتها. ينطوي المعنى بذات نفسه على درجة من الضغط النفسي، ويعتمد على استبعاد الاحتمالات

التي تحتشد به نابعة من اللاشعور. إن لعب البراز دورا أساسيا في الكوميديا، يرجع ذلك جزئيا إلى أن البراز هو نموذج انعدام المعنى كليا، يساوي جميع أوجه تمييز الشعور والقيمة لنفس الأشياء الذاتية المتطابقة ما دون نهاية، وبالتالي يمكن أن يكون الخط الفاصل بين الكوميديا والسخرية رفيعا بشكل مقلق. رؤية كل شيء كالبراز يمكن أن يشكل تحررا مباركا من قسوة التراتبية وإرهاب المثل والمبادئ النبيلة، لكنه قريب على نحو مقلق من المعتقل، إذا تمكنت الفكاهة من تقليل العجرفة والتكبر باسم مفهوم أكثر استدامة من كرامة الإنسان، فيمكنها الهجوم أيضا، مثل إياغو، بمفهوم القيمة ذاته، والذي يعتمد بدوره على إمكانية المعنى. لنأخذ على سبيل المثال قصة عامل المصنع الذي كانت مهمته الضغط على مقبض كل بضع دقائق، بعد مرور سنوات عديدة من قيامه بهذا العمل اكتشف أن المقبض لم يكن يعمل، وأصيب بانهيار عصبي شديد نتيجة لذلك، أحد جوانب الحكاية الأكثر إقلاقا هو أنها مضحكة باعتدال، عندما نتحرر من عبء المعنى، تصيبنا عبثية الموقف بالبهجة في الوقت نفسه الذي نشعر به بالخوف.

العبثية مغرية ومروعة في الوقت نفسه، وهناك قصة عن مجموعة من المرضى في مستشفى للأمراض العقلية الذين قرروا الانتحار الجماعي، بما أنه لم يكن بحوزتهم أي عقاقير أو أسلحة، وضع أحد أفراد المجموعة قدميه في دلو مليء

بالماء وأصابعه في مأخذ كهرباء، في حين تشبث به الآخرون وقام أحدهم بتشغيل المأخذ، لدى هذه القصة أيضا جانب ترفيهي سوداوي، نشعر بالاستياء جراء البؤس الذي دفع هؤلاء الرجال والنساء إلى مثل هذا التصرف المتطرف اليائس، بينما نحاول قمع ابتسامة ساخرة بسبب سخافة الوضع.

على الرغم من الموت، كما هو مكلل بأهمية استثنائية، يتم تجريده للحظات، وتخفيضه إلى مهزلة، بحيث يمكننا التخلص من الطاقة التي نستثمرها في قمع حقيقة فنائنا في الضحك. في الحالتين، تنطوي الفكاهة على تجاهل وحشي للقيمة الإنسانية، وهي قيمة على الرغم من ذلك نستمر بالاعتزاز بها. يمكننا أن نغرق في اللامعنى فقط للحصول على لحظة مباركة دون أن نتورط ببعض العواقب المخيفة، إن شعرنا بالرضا بسبب هذه الهجمات على الأنا العليا، مع أن ذلك يعود جزئيا إلى أننا - على الرغم من أن كلتا الحالتين حدثتا بالفعل - بحضور جزء من اللغة بدلا من الشيء الحقيقي. في الوقت نفسه، كما يجادل فرويد في مقالة عن الفكاهة، قد تشفق الأنا العليا على الأنا وتعزز نرجسيتها، ويمكن أن تخاطبها بنبرة مواسية، مؤكدة لها حصانتها من خلال الإشارة إلى أنه لا داعي للقلق، لأنه في نهاية الأمر، العالم مجرد دعابة[13].

إن مجابهة الاستبداد في ما يطلق عليه فرويد اسم مبادئ الواقع، وهو ما تقوم به الدعابات عادة، يوفر لنا نوعا من الارتياح

الطفولـي، بينمـا نعـود إلـى حالة تسـبق الانقسـامات القسـرية الحسـودة وانضبـاط النظام الرمـزي، ونتمكن من التخلص من المنطق، والانسـجام والاسـتقامة. إن فشـل التناسـق الجسدي الناجـم عـن الضحك الشـديد هو علامة خارجيـة على العودة إلى العجز البدائي، فالدعابة تؤثر في البالغين كما يؤثر اللعب فـي الأطفـال، أي تحررهـم من اسـتبداد مبدأ الواقع، وتسـمح لمبـدأ المتعـة باللعـب الحر المنظم بدقة. قـد لا يعلم الأطفال أن الضحك المؤقت من الدعابات، إلا أنهم سيضحكون على السـذاجة والحماقة، بالإضافة إلى نوع الثرثرة الذي قد يصبح فيما بعد إما شـعرا «موسـيقى الفم»، كما يطلق عليه شـايمس هينـي أو فكاهـة سـريالية، لكـن على أي حـال، هم غرباء على هذا النوع من الفكاهة التي تعتمد على الانحراف عن المعايير الثابتة، حيث لم يتمكنوا من فهمها إلى الآن، لا يمكنكم نكران الموقف، وبالتالي استفزاز ابتسامة، عندما يكون كل شيء غير مألوف مبهجا.

إن انقلبـت الكرنفـالات رأسـا علـى عقـب، فسـتتجلى الجنسانية في هذه الحركة البائسة من السمو إلى المثالية المبالغة والسخيفة إلى ممتلكات الحواس المبتذلة، وهذا بلا شك أحد الأسباب التي تجعلها مصدرا موثوقا للدعابة، إلى جانب حقيقة أن القمع في هذا الجانب من الشـؤون الإنسـانية قوي بطريقة عمليـة، وإطلاقـه مُرضٍ بشـكل ملائم، بمـا أن الفكاهة تنطوي

على إطلاق مرضي للتوتر الذي يحاكي حدث النشوة الجنسية، حتى الأنواع غير الجنسية منه تخضع للإيحاءات الجنسية. الجنسانية هي مسألة مرتبطة بالرغبة الجسدية وهي مرتبطة أيضا بالإشارات والقيم، وبذلك تقع على خط الحدود بين الجسمية والسيميائية، وبين الرومانسية والمرح يتجلى القليل من المعنى والكثير منه، إنها ظاهرة غامضة بطبيعتها، بعض الأنشطة البشرية غريبة للغاية ومتوقعة بشكل مبتذل في آن، كيف يمكن لبضع بوصات من الجلد، إثارة آلاف المشاعر؟ كيف يمكن لسؤال من ضاجع من، أن تجعل مراقبا من آلفا سنتوري يتساءل، وتشكل مشكلة يمكن أن تجعل الرجال والنساء يصيحون، يبكون ويقتلون من أجلها؟

الزواج هو من أكثر الأشياء مركزية في الكوميديا التقليدية، حيث تجتمع الجسمية والسيميائية في وقت واحد، ويصبح اتحاد جسمين الوسيط لوحدة الأرواح. ومع ذلك هناك أعمال كوميدية مثل حلم ليلة صيف لشكسبير تنبهنا إلى الوضع التعسفي لهذه الصِلات، والذي يمكن أن يختلف في نهاية الأمر وربما كان مختلفا فيما مضى. لن تندمج الروح مع الجسد بسلاسة، إن كان باك في الحلم روحا هائجة، فالميكانيكيون الوقحون هم بمثابة الجسد، ويمكن أن يُقال الشيء نفسه حول القطبية بين أرييل وكاليبان في العاصفة. هناك صدع في قلب الإنسانية، ولن يتعافى بمجرد الحصول على نهاية سعيدة. تجتمع الطبيعة

والثقافة في الحياة الجنسية، لكن لقاءهما دائما مضطرب، ولعل هذا هو السبب في أن هناك عنصرا عنيدا وراسخا في ختام بعض الأعمال الفكاهية، وهناك بالطبع مالفوليو الذي يرفض الاشتراك في الاحتفالات، ليذكرنا بالطابع المصطنع والتقليدي البحت للقرارات التي يمكن أن تبدو إلهية على خلاف ذلك.

كتب ماثيو بيفيس عن الكائن البشري ووصفه بأنه: «حيوان يجد طبيعته الحيوانية إما بغيضة أو مضحكة». وتحدث بصراحة عن طبيعتنا الازدواجية[14]. بالنسبة إلى جوناثان سويفت، يتشابك نوع محدد من الفكاهة البغيضة أو المثيرة للشفقة داخل المزيج المتناقض من الروح والجسد في الإنسانية التي نعرفها، وفي هذا السياق علق ويندهام لويس: «إن جميع الرجال هزليون بالضرورة لأنهم جميع المخلوقات، أو الأجسام المادية، التي تتصرف كشخص»[15]. وعلق سيمون كريتشلي أيضا: «في نهاية الأمر، المضحك هو حقيقة امتلاك جسد»[16]. قد يدعي المرء على وجه التحديد أن التناقض لا ينطوي على جسد أو كيان واحد. نحن باختصار كائنات هزلية حتى قبل تفوهنا بدعابة، كما أن قدرا كبيرا من الفكاهة يستغل هذه الفجوة أو التقسيم الذاتي في كياننا. وأشار جورج أورويل إلى أن: «الهدف من الدعابة ليس التقليل من شأن الكائن البشري، بل تذكيره أنه قليل الشأن بالفعل»[17].

عندما يتعلق الأمر بالحيوانات الناطقة، يمتد التنافر على

طول الطريق، وبما أنه بإمكاننا الاعتراض على طبيعتنا الحيوانية، ولكن دون فصل أنفسنا عنها، هناك مفارقة معينة بنيوية للجنس البشري. إن إنكار وجودنا الحيواني سيكون شكلا من أشكال الجنون، كما وضح جاليفر في نهاية رواية سويفت؛ أن نكون عبارة عن جسد وحسب لا يختلف شيئا عن كوننا بهائم على هيئة بشر. نحن مبنيون بطريقة تسمح لنا بالوصول إلى حدود جسدية، وهي حالة تعرف أكثر بـ «صناعة التاريخ». وهكذا، نحن ننتمي لأجسادنا بطريقة تسمح لنا بإبقائها على بعد ذراع، وهذا أمر خاطئ بوضوح حتى لأذكى الرخويات. «الإسفاف» - سقوط مفاجئ من العلو إلى الحياة اليومية - ويتضمن الإطلاق والتعارض؛ ويقع التعارض، كما سنرى لاحقا، في قلب النظرية الأكثر رواجا عن كيفية عمل الفكاهة، فالمثالية تنطوي على جهد نفسي معين، وهو جهد يبعث على الارتياح والاسترخاء على شكل ضحك. من المؤكد أن «الإسفاف» ليس الطريقة الوحيدة التي يمكن أن يحدث عبرها هذا الإطلاق النفسي، بالنسبة إلى ما يُعرف بـ «نظرية الإطلاق»، تنطوي جميع أنواع الفكاهة على هذا التأثير الانكماشي، كما هو الحال عند حدوث فورة انحدار حيث نقوم باقتصاد الطاقة التي نستثمرها في الأمور الجدية، أو في قمع بعض الرغبات غير المشروعة، واستهلاكها على شكل ضحك.

على الرغم من ذلك، تبرز شخصية البائس المثير للشفقة

بشكل خاص في الكوميديا الإنكليزية، ويعود ذلك إلى التشديد على النظام الطبقي. إن عظماء الكوميديا البريطانيين مثل توني هانكـون، فرانكـي هـوارد، وكينيـث ويليامـز، يتداولون جميعا تحـولات مفاجئـة وغير حميدة من النغمات المتحضرة للطبقة الوسـطى المغروسـة إلى تعبير سـطحي للجمهور. يبدو الأمر كمـا لـو أن مثـل هـذا النوع من الفكاهة يحتـوي على الطبقات الاجتماعية المتنافسة داخل شخصها، وعلى أنه نوع من أنواع الصراع الطبقي الكادح، يعد التقليل من الشـأن تسـلية إنكليزية مألوفة واحدة تجمع بين الاندفاع الساخر في البلاد وميلها إلى انتقـاص الـذات. غالبا ما تدور الفكاهة الإنكليزية حول صراع الثقافات الطبقية، وذلك يذكرنا بمونتي بايثون ومسابقة تلخيص براوسـت، وهـي مسـابقة تلفزيونية مشـهورة حيـث يحظى كل متنافس بدقيقتين لتلخيص حبكة رواية من ثلاثة آلاف صفحة غريبة لبراوست، أولا، في فستان السهرة ثم في ثوب استحمام. لأسباب اجتماعية تماما، يلعب الإسفاف أيضا دورا رئيسيا في الفكاهة الإيرلندية؛ وهو مجتمع ذو تراث غني بالفن القديم. إن التعلم الرهباني والفكر المدرسي يدركان بشكل خاص الفجوة بيـن هـذه الثقافة الضليعة وظروف الحياة اليومية في مسـتعمرة متخلفة بائسـة. لذا، ينتقل الكتاب الأخير من رحلات جوليفر للإنكليـزي الإيرلنـدي جوناثـان سـويفت بين أحصنـة الهوينم فائقـة الـذكاء، والبهائـم البشـرية، البربريـة والقـذرة، ما يمحي

وجود قاعدة وسطية معيارية يمكن للقارئ الوقوف عليها.

في كتابه خواطر عن الضحك، يؤكد فيلسوف القرن الثامن عشر فرانسيس هاتشيسون من مقاطعة أولستر على أن قدرا كبيرا من الفكاهة ينشأ عن اقتران غير منسجم بين العظمة والبذاءة، أو الكرامة والدناءة التي يمجدها على أنها روح السخرية، ونأخذ بعين الاعتبار أنه يقدم محاكاة هزلية ساخرة، وليس عرضا مجردا. وتتفق رواية تريستام شاندي للورنس ستيرن مع العقلاني الباثولوجي والتر شاندي، الذي يشكل العقل، بالتعاون مع ابنه تريستام، الذي يشكل على الجسد، يضع ويليام باتلر ييتس جاين المجنونة في تحدٍّ ضد الأسقف، إنه تحدي السلطة الساخر والحيوي من قبل الفلاحة ضد الروحانية الأرثوذكسية الخانقة.

تفرق رواية يوليوس لجايمس جويس بين تأملات ستيفن ديدالوس الباطنية والتأملات الدنيوية لليوبولد بلوم. في رواية انتظار غودو لصامويل بيكيت، تتشظى التقاليد الدراسية الموقرة أمام أعيننا، حيث تناثرت في خطاب بوزو المُحرف إلى أكوام من الشظايا. ويلعب خيال فلان أوبراين دورا في تكهنات ميتافيزيقية صرفة ضد البراهين المليئة بالعبث المستوحاة من أحاديث الحانات. تميل الدول الصغيرة التي لديها تاريخ من المشقة إلى الاستمتاع بشكل خاص بأولئك الذين ينتمون إلى صفوفها ونجحوا بالتفوق على أنفسهم، ومع ذلك، هناك معنى

أعمق للإسفاف. في كتابات الناقد ويليام إيمبسون، يجادل كريستوفر نوريس بأن المصطلحات الرئيسية التي يتحراها في كتابه بنية الكلمات المعقدة «أحمق»، «كلب»، «نزيه»، إلى آخره تلعب دورا في توليد «نوع من التشكيك الصحي الواقعي... الذي يسمح لمستخدميه ببناء ثقة في الطبيعة البشرية على أساس المعرفة المشتركة لاحتياجاتها ونقاط الضعف»[18]. إنه في الواقع، وصف للروح الهزلية، ولكنه أيضا اعتبار لما يسميه إيمبسون في أماكن أخرى الرعوية، وهي طريقة للرؤية حيث تمكننا من رؤية ما هو معقد ومتطور كما هو مُضمن في الأماكن الشائعة.

تدل الرعوية في نظره من بين أشياء أخرى على الحكمة العامية واسعة الأفق التي تعرف متى يجب عدم طلب الكثير من الآخرين، عليك أن تحب وتعجب بالقيم الإنسانية «العالية» للحقيقة، الجمال، الشجاعة وما شابه؛ لكن عليك أن لا تشعر بالحزن الشديد إذا فشل الرجال والنساء في الارتقاء إلى هذه المثل العليا، أو إرهابهم بمثل هذه المفاهيم بطريقة تجعل ضعفهم مؤلما بالنسبة إليهم. على هذا النحو، فإن إدراك الرعوية لديه قاسم مشترك مع الحس الجيد لأنطونيو غرامشي، والحكمة العملية الروتينية لأولئك الأكثر اطلاعا على العالم المادي من الأشخاص الأعلى شأنا منهم، وهم أقل تعرّضا للخداع من خلال أوهام البلاغة الزائفة.

علق إيمبسون في الرغبات الأرفع مستخدما الاتجاه الفرويدي والرعوي في آن، «متأصلة في البساطة، ولن تكون حقيقية إن لم تكن كذلك»[19]. وكما يعترف، هناك أفراد أكثر رقة وحساسية من الآخرين، وهذه المسألة غير مهمة بالطبع، فقد تكون إغناء إيجابيا، بشرط أن لا تسبب مثل هذه التمييزيات ضررا اجتماعيا، لكن أكثر الخفايا إغراء، هي أشياء ضعيفة مقارنة بإنسانيتنا، وكلما اضطررنا إلى الاختيار، يفضل اختيار الأخيرة دائما، ومن ثم، يتوقف الإسفاف عن كونه مجرد مجاز كوميدي، ويصبح رؤية أخلاقية وسياسية بدلا من ذلك.

في كتاب الضحك والنسيان، يقارن الروائي التشيكي ميلان كونديرا بين ما يسميه وجهات النظر الملائكية والشيطانية للوجود الإنساني. ترى وجهة النظر الملائكية أن العالم منظم، منسجم، ومليء بطبقات من المعنى، في مملكة الملائكة، كل شيء له مغزى لحظي وتعسفي، ولا يمكن تحمل أي ظلال من الغموض، فالواقع مقروء كليا بشكل واضح ومفهوم، أما بالنسبة إلى أولئك العالقين في قبضة جنون العظمة، فلا يوجد مجال للعشوائية أو المصادفة، فكل ما يحدث بالضرورة، هو جزء من رواية كبرى حيث يكون لكل سمة من سمات الوجود وظيفتها المخصصة، فما من شيء سلبي، ومنحرف، وضعيف أو مختل؛ بدلا من ذلك، في هذه النسخة الملائكية المُلطفة، تسير البشرية مبتهجة نحو المستقبل، وهي تصيح «حياة طويلة

الأجل». هناك أسلوب حضاري من الضحك يرتبط بهذه الطريقة من الرؤية - وهو شعور بالابتهاج حيال الطريقة التي صمم بها العالم بشكل جميل، له معنى وحكمة، من بين أمور أخرى، هو عالم العقيدة السوفييتية التي قضى فيها كونديرا العقود الأولى من حياته، على الرغم من أنه يحمل أيضا تشابها ملحوظا مع الإيديولوجية الأمريكية المعاصرة، بنسخة الواقع ذات التفاؤل القسري: «يمكنك أن تصبح أي شيء تريده».

الخطاب الذي يثير ما يطلق عليه كونديرا اسم «الخالي من الهراء»، بينما الشيطاني مليء بالهراء، كما رأينا سابقا، فإنه يبرز في رؤية عالم مجرد من المعنى والقيمة، عالم كل شيء فيه مبهم بشدة ولا يمكن تمييزه عن الأشياء الأخرى. إن عانى الملائكي من احتداد المعنى، فالشيطاني بائس بسبب فقدانه له. ومع ذلك، فإن للشيطاني استخداماته، ودوره في الوجود الاجتماعي هو تشويش الحقائق البريئة للملائكي عن طريق اكتشاف الرمل داخل المحار، العطل في آليتها، الفساد، والعامل المنيع في أي نظام اجتماعي. على هذا النحو، لديه تقارب من الواقع اللامكاني، الشيطاني هو صوت الضحكة الساخرة الذي يقلص ادعائية الملائكي، ويخترق استثنائيتها، كما لو أن الشيطان بنفسه قد علق في رواية الأخوة كارامازوف لدوستويفسكي، إنه العامل المتمرد، سيئ الطباع الذي يمنع العالم من الانهيار تحت وطأة خداعه الخانق، ويخبر إيفان

كارامازوف أن دوره هو التصرف كشكل من أشكال الاختلاف أو السلبية داخل خلق الله، وذلك سيمنعه من الابتعاد عن الضجر المطلق، بدونه سيكون العالم «لا شيء سوى عبادة الله».

إذا توجّب محو هذا العامل، سيتحطم النظام الكوني وسيضع نهاية لكل شيء، فالشياطين هم المخربون الطبيعيون، والإنسان يضحك في هذا النوع من التسلية التي تنبع من الأشياء التي تكون خارج عجلة النظام، المتباعدة أو غير المألوفة، المحرومة للحظة من دورها المخصص في المخطط العام للأشياء، الناس يضحكون عندما تبدو الظاهرة فجأة في غير مكانها، عندما تخرج الأمور عن السيطرة ويُلقى بها خارج النظام، ويمثل هذا النوع من الفكاهة فترة راحة مؤقتة من وضوح العالم الاستبدادي، وهو عالم البراءة المفقودة التي سبقت سقوطنا الفاجع في المعنى، إن التوازن الكوني يتزعزع، كما هو الحال في الدعابة أو في الفكاهة... أو يجردها من المعنى المتماسك كليا، كما هو الحال مع السخيف، الرائع، غير المعقول والسريالي.

الضحك الخالي من المعنى بشكل حرفي يسبب نزيف الحواس. حسنا، ليس من المستغرب أن يكون الشيطاني مرتبطا بالفكاهة - ذلك الجحيم الذي يتكرر عادة بالقوقأة الفاحشة، والاستهزاء، والقهقهة من هذه الأرواح الضائعة التي تعتقد

أنهـا قد رأت عبر القيمة البشـرية وكشـفتها علـى أنها الاحتيال الغامض الذي هي عليه. يتحدث توماس مان عن هذا الضحك في دكتور فاوست بأنه «مزاج تهكمي شيطاني»، «مرح جهنمي» من «الصياح، والصراخ، والخوار... الضحك الساخر، والجذل مـن جهنـم»[20]. الشـيطاني مقابـل الملائكـي هـو «إياغو» ضد أوثيلـو، أو شـيطان ميلتـون المُتقد ضد البيروقراطية الممسـكة للـذات الإلهيـة، كتـب بودليـر: «الضحك شـيطاني، لذلك هو إنسـاني بشـدة»[21]. لا تستطيع الشـياطين قمع نوبات الضحك المرتابة لمحض سـذاجة الرجال والنسـاء المطلقة، وشـغفهم المثير للشـفقة لأنهم يعتقدون أن معانيهم وقيمهم غير المبررة والرقيقة كالورق هي صلبة كالحديد المسطح.

فـي دراسـة مبتكـرة للكوميديـا، تـرى ألينكا زوبانشـيتش النكات في صورة عوالـم مصغرة لـ «دسـتور متناقض ومحتمل لعالمنـا»[22]، مـا يفعلونـه هـو رفع طبيعة الوعـي لصنع المعنى المحفـوف بالمخاطـر والباطنـي لدينـا، إن صـح التعبير. إنهم الحقيقة الخفية للنظام الرمزي للغة، بنسـختها الطبيعية ظاهريا والعقلانيـة للواقـع. الدوافـع التـي تشـكل هذا النظـام هي في الحقيقـة إشـارات وأصـوات اعتباطية، إن وجـب عليها العمل بفعاليـة، فيجـب أن تتسـم بالمرونة والغمـوض وحرية الحركة بشـكل مناسـب، بحيث يمكن الجمع بينها بطرق مختلفة، بما في ذلك الطرق السـخيفة والشـائنة. إن ما ينطبق على المنطق،

يجب أن ينطبق أيضا على اللامنطقي، كل حالة لا غنى لها عن الأخرى، تتحدث زوبانشيتش عن «الهراء العالمي باعتباره الافتراض المُسبق لجميع المعاني»[23]، وتحدث جاك لاكان عن: «قيمة الدعابة، وإمكانيتها في اللعب على الهراء الأساسي لجميع استخدامات المعنى»[24]. فالنكات تسمح لطبيعة الواقع الاجتماعي المبنية على الاحتمالية بالخروج، وبالتالي خيانة هشاشتها. لقد علقت زوبانشيتش: «على مستوى معين، هناك بُعد من الهشاشة وعدم التيقن الأساسي في عالمنا ذاته الذي يصبح واضحا أو يصبح جليا في كل دعابة»[25].

قد يقول أحدهم إن النظام الرمزي نفسه الذي يُرعى على أنه هيكل منظم لأدوار القرابة، تحكمه مجموعة من القواعد لمزيجها المناسب، من الطبيعي أن عمل مثل هذا النظام بطريقة صحيحة، يجب أن يكون قادرا على العمل بطريقة خاطئة، إذا كان بإمكان القوانين التي تنظمه أن تؤدي إلى تبدلات حقيقية للأدوار، فبإمكانها أيضا توليد قوانين غير مشروعة. من المرجح أن يكون عدم استقرار المعنى الاجتماعي أكثر وضوحا بالنسبة إلى الدخلاء، من كونغريف، فاركوهار، ستييل، ماكلين وغولد سميث إلى شيريدان، وايلد، شاو وبيهان، هيمنت نسب من المهاجرين الإيرلنديين والكتاب على كوميديا المسرح الإنجليزي، الذين أُلقي بهم في العاصمة الإنكليزية ولم يكن بحوزتهم سوى عقولهم ليستخدموها، وشرعوا في استخدام

وضعهم كدخلاء وتحويله إلى واقع درامي مثمر، بصفتهم متحدثين باللغة الإنجليزية، يعود عدد منهم في الواقع إلى أصول إيرلندية إنكليزية، وتمكنوا من تعلمهم باحتراف، بينما نفروا منهم بدرجة كافية بسبب نقدهم لسخافاتهم، يمكن أن تبدو الافتراضات البديهية للبريطانيين لهم ككذبة معيبة، ويمكن أن يُنتزع الفن الهزلي من هذا التناقض.

الصراع بين الطبيعة والحيوية هو عنصر كوميدي أساسي؛ لقد كان البعض أفضل حالا وتمكنوا من الشعور به في أعماقهم بينما تردد أولئك المؤلفون الإيرلنديين على النوادي الإنجليزية والمقاهي دون أن يشعروا أنهم أكثر من مجرد ضيوف بين أدباء لندن. حسنا، تهدف الكوميديا للإشارة إلى الفوضى، بمعنى أن العالم ينظر إليه على أنه عقلاني، فاضل، جميل، منظم بشكل جيد، في الوقت الذي تتهكم فيه الكوميديا على هذا الجانب المحدد من المعنى، في هذه العبارة: «تدل الكوميديا الإلهية على مثل هذه الرؤية»[26]. كما سنرى لاحقا، تعكس الكوميديا ثقة رمزية جزئيا للمعنى الميتافيزيقي للمصطلح على الرغم من مظهرها الخارجي المتناقض، إلا أنها تتوافق مع الإنسانية بشكل أساسي.

تحافظ الكوميديا المسرحية على الشعور بالترتيب والتصميم على مستوى الشكل، في حين تشكك في محتوى هذا التناسق المضطرب. يبدو الأمر كما لو أن الشكل خيالي

أو ملائكي، بينما المحتوى ساخر أو شيطاني، في النهاية، يميل جزء من الكوميديا إلى التحول من الحالة الأخيرة إلى الحالة السابقة. قد تدور الحركة حول أزمة في النظام الرمزي، لكن هدفها الأساسي هو الإصلاح، والترميم، والتوفيق، وهكذا فإن الكوميديا كأزمة تفسح المجال للكوميديا ككون؛ يسيطر الملائكي على الشيطاني، لكن ليس من دون صراع. أخيرا، بإمكاننا الانتقال إلى أعظم الفلاسفة المعاصرين في مجال الكوميديا، العالم الروسي ميخائيل باختين، الذي كتب عمله الرائد حول هذا الموضوع رابليس وعالمه في عمق العصر الستاليني. في الواقع، كان القصد من وراء عمله بالإضافة إلى جملة من الأمور الأخرى هو نقد ذلك النظام، وهو اختلاف أدى في النهاية إلى نفي المؤلف. الضحك في نظر باختين ليس فقط استجابة للأحداث الكوميدية ولكنه شكل مميز من المعرفة، وكتب عنه التالي: «لديه معنى فلسفي أعمق».

إنه أحد الأشكال الأساسية للحقيقة المتعلقة بالعالم ككل، فيما يتعلق بالتاريخ والإنسان؛ إنها وجهة نظر غريبة ومتعلقة بالعالم، يُنظر إلى العالم بشكل جديد، بعمق ليس أقل وربما أكثر من رؤيته من وجهة نظر جدية. لذا، لا يمكن قبول الضحك في الأدب العظيم، مما يطرح مشاكل عالمية، مثل الجدية، بعض الجوانب الأساسية في العالم لا يمكن الوصول إليها إلا عبر الضحك[27].

مثل العمل الفني المؤثر. تضيء الكوميديا العالم من زاوية

مميـزة، وتفعـل ذلـك بطريقة لا يمكن لأي ممارسـة اجتماعية أخرى القيام بها.

إن الفـن الكوميـدي الـذي يفكـر فيه باختين هـو الفكاهة الكرنفالية، والتي سنتناولها لاحقا بشكل أكثر تفصيلا. الكرنفال في نظره ليس فقط شـكلا من أشـكال الاحتفالات الشـعبية بل نظرة شاملة للعالـم، إن صح التعبير. تصبح الضحكة الكرنفالية لغة منطوقة، هي اللغة التي في نظر باختين فلسفية وعالمية في آن، وأُخذت الثقافة الفرعية وغير الرسمية للكرنفال عوضا عن ذلك. كتب باختين:

«الجوانب الخطيرة للثقافة الطبقية هي رسـمية وسـلطوية؛ يتم دمجها مع العنف، والمحرمات، والقيود، ودائما ما تحتوي علـى عنصـر الخـوف والترهيـب... سـادت هـذه العناصر في العصور الوسطى، لكن على النقيض من ذلك، يتغلب الضحك علـى الخـوف، لأنـه لا يعـرف أي موانع أو قيود، لا يُسـتخدم أبـدا مصطلحـه مـن قبل العنف والسـلطة[28]. في هـذه المثالية الواسعة الانتشار للتجمعات الشعبية، يبدو أن باختين قد نسي الوظيفـة التقليديـة للاسـترضاء الظاهـري، كما أنـه كان جاهلا بالطبـع بعروض الألعـاب التلفزيونية أو الكوميديين اليمينيين. إن الضحك الكرنفالي من منظوره الأدبي هو «هزيمة للوصايا الاسـتبدادية والمحظـورات، وللمـوت والعقـاب بعد الموت، والجحيم، وكل ذلك أكثر ترويعا من الأرض نفسها... الوعي

الحاد بالانتصار على الخوف هو عنصر أساسي في الضحك في العصور الوسطى... كل ما كان مرعبا أصبح غريبا»[29].

يشير هذا النوع من الكوميديا، الذي يمتلك جوهرا سياسيا إلى «هزيمة السلطة، والملوك الدنيويين، والطبقات العليا الدنيوية، من كل الظلمات والقيود»[30] ويرتبط بـ «الإنجاب، والولادة، والتجدد، والخصوبة، والوفرة»[31]. لاحظ باختين بأسلوب متسرع ومبالغ به،

«بالنسبة إلى الأدب الساخر في العصور الوسطى، كل شيء دون استثناء كان كوميديا، كان الضحك عالميا مثل الجدية؛ كان موجها إلى العالم بأسره، إلى التاريخ، إلى كل المجتمعات، إلى الأيديولوجية. كان حقيقة العالم الثانية وامتد إلى كل شيء دون أي تغيير فيه، كما جاز التعبير، كان الجانب الاحتفالي للعالم كله في جميع عناصره، الوحي الثاني للعالم في اللعب والضحك»[32].

الكوميديا والجدية هما أسلوبان متعارضان للإدراك، وهما نسخة منافسة لطبيعة الواقع، وليستا مجرد مزاجيات بديلة أو طرق استطرادية. بما أن للكرنفال علاقة عرضية بحتة، فإن الانتصارات التي يتحدث عنها باختين بمثل هذا الحماس هي في الواقع واهية نوعا ما، وما يثير الاهتمام حول نظريته في الضحك هو أنها تتعامل مع موضوع الكرنفال، وهو على ما يبدو أكثر الأمور خيالية، باعتباره الشكل النهائي للواقعية، على المستوى الأخلاقي والمعرفي، ولكن ما يُنتج لنا حقيقة الواقع

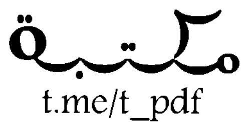
هو الغرابة، تفهم الضحكة الكرنفالية العالم على حقيقته، كشكل متميز من الإدراك، في نموه المستمر، وفساده، وخصوبته، وعدم استقراره، ونهضته وتجدده، وبذلك تقلل المخططات الأبدية الزائفة للأيديولوجية الرسمية، يمكن للضحك فقط أن يعطينا المضمون الداخلي للواقع، ولقد أصر باختين أن عليه «تحرير الحقيقة السعيدة للعالم من ويلات الكذبة الكئيبة التي تنسجها جدية الخوف، والمعاناة والعنف»[33].

تكلم الروائي الفيكتوري جورج ميريديث على نحو مشابه عن الكوميديا كدواء «لسموم الوهم»[34]، لأن هذا النوع من الفكاهة مرتبط ارتباطا وثيقا بباختين وحدث الكرنفال، فهو طريقة عملية لا تأملية للإدراك، ولا يمكن سوى للروح الكرنفالية الصاخبة، المبتهجة، الشجاعة والحرة، التهور بما يكفي لإقرار الواقع في طبيعته المتقلبة، المؤقتة، غير المنتهية، غير المستقرة، غير محدودة الواقع، وبالتالي الاستغناء عن الأسس القوية، والضمانات الميتافيزيائية والدلالات المبهمة. إن «التفاؤل الرصين» من وجهة النظر الكوميدية هو عالم الوضوح، المُطهر من الوهم الإيديولوجي، مفضوح كدنيوي، مادي ومتقلب إلى جذوره. ويبقى السبب في وجوب النظر إلى التغيير وعدم الاستقرار كأمرين ثمينين، غير واضح، نظرا لأنه في بعض الأحيان يمكن أن تكون نتائجهما كارثية. بالنسبة إلى باختين، هما سمتان جوهريتان للواقع، ويجب أن تدركهما أي

نظرية علمية واقعية على هذا النحو، لكن سبب حقيقتهما من وجهة النظر المعرفية يجب أن يكون مقبولا أيضا من وجهة نظر أخلاقية.

لقد جادل كثير من المفكرين أنه يجب علينا أن نتصرف ضد ميول الواقع، لا أن نتآمر معها، على الرغم من أن الرابط بين الكوميديا والواقعية هو رابط ضمني. إن الفكاهة تسمح لنا بتهدئة سعينا للتحكم والتملك، وبالتالي رؤية الهدف حرا من إكراه الشهوة والحاجة، وبالتالي لا يعدله معنى وقيمة ببساطة كجزء من مشروع خاص بنا، الجسم الضاحك غير قادر على هذا الفعل بالطبع، تُبدد الكوميديا - مثل التكاثر الميكانيكي لوالتر بينجامين - الهالة الترهيبية للأشياء، وتقربها من بعضها عبر القيام بذلك؛ ولكنها تلغي أيضا أي تأثير عميق، وتدفعها بهذا المعنى إلى النقطة التي يمكننا من خلالها فهمها دون الإشارة إلى مطالبنا ورغباتنا الصاخبة. في هذه التبرئة من الممارسة الفورية، لدى الكوميديا عامل مشترك مع الفن.

سنرى لاحقا أن الكرنفال الباختي يمكن أن يكون عنيفا وتشهيريا، لكن هذه القسوة محاطة بروح عامة من التأييد والسعادة، في غضون ذلك، قد ننتقل إلى نظرية فكاهة بعيدة تماما عن هذه الحالة.



الفصل الثاني

المتهكمون والهازئون

إن كان الإسفاف يصف مسارا من الوتيرة المرتفعة إلى المنخفضة، فإن ما يسمى بنظرية التفوق في الفكاهة تصف الأمر ذاته بمعنى مختلف، إن النقاش القائل إن الفكاهة تنبع من حس مبهج بهشاشة وبلادة أو سخافة البشر الآخرين هو نقاش قديم...[1] يذكر باري ساندرز أن أول ضحكة في الأدب وردت في الكتاب الأول من الإلياذة حين سخرت الآلهة من مشية هيفايستوس، إله النار، العرجاء[2]، ويكتب أفلاطون في فيليبوس عن الكوميديا النابعة من السخرية الخبيثة، كما يعتبر أرسطو الفكاهة أمرا مؤذيا في غالبه، على الرغم من أنه يسمح بنوعٍ غير مؤذٍ منها أيضا، ويمنع الضحك على بلايا الآخرين بدقة سياسية معصومة عن الخطأ[3]. يشير سيسيرو في الخطيب المثالي أننا نضحك على التشوهات البشرية، بينما يرى فرانسيس بيكون الناس الغريبين والمشوهين مصدرا للبهجة. يعكس المقطع التالي ملامح رواية جان ريس صباح

الخير يا منتصف الليل: «قد يضطر البعض للبكاء لكي يتمكن آخرون من الضحك من كل قلبهم». بالنسبة إلى وجهة النظر المستهجنة هذه، يكمن المنبع الرئيسي للفكاهة في البهجة الناتجة عن أحزان الآخرين والتي يستخدم الألمان كلمة نطرب لوصفها، إننا نهزأ بالتوهمات وخداع النفس والغرور الزائد والفسق العلني والأنا الشرهة والتبرير الذاتي الممل، ونضحك على الشخص الأخرق والساذج والأحمق.

حين نقوم بذلك، تتمكن الأنا من الاستمتاع بدرجة معينة من الحصانة الوهمية، كما يمكنها أن تتخلص من التوتر عبر تهوين التشوه الجسدي أو المعنوي الذي يسبب لها القلق، وتمحو بشكلٍ ساخر ما يزعجها وتخفف مما يخيفها أو يضايقها. علينا أن نذكر أيضا أنه حين يتعلق الأمر بالمسائل الذهنية، حين يضحك أحد ما عليك يعني ذلك أن حالتك قد تم تحجيمها بدلا من الطعن بها بشكلٍ جدي، وأنها قد أُهملت بدلا من أن تدحض، وهذا تحديدا نوع مؤلم من الإذلال. نجد المقطع الأهم من نظرية التفوق في تعليق توماس هوبز المشهور في كتاب الطاغوت الذي يقول: «المجد المفاجئ هو الشغف الذي يشكل تلك التكشيرة التي ندعوها بالضحك؛ وهي تنتج إما عن فعل مفاجئ يقومون به ويشعرهم بالسرور، أو عن إدراك تشوه ما في شخصٍ آخر، ومقارنة أنفسهم به ليشعروا فجأة بالافتخار»(4).

إننا نضحك لأننا نصبح واعين بوجود بعض الوجاهة في أنفسنا التي تتباين إما مع العجز الموجود لدى الآخرين، أو مع فشل كنا قد عانينا منه. ليس هنالك من تصور هنا بأن الفكاهة أمر لطيف أو مرح أو إيجابي أو مجرد أمر تافه، إن هذه الملَكة التي يُعتقد بشكلٍ عام أنها تمثل بعض المزايا الأكثر جاذبية للإنسانية تتحول إلى تعبير عن بعض المزايا الأقل تفضيلا. وعلى الرغم من ذلك، يتابع هوبز ليؤكد على أن الانجذاب الزائد لآلام الآخرين هو دليل على الجبن، وبالتالي يجب تجنب ذلك. إن أصحاب العقول العظيمة يسعون إلى عدم السخرية من الآخرين، ويقارنون أنفسهم بالأفضل فقط. يتحدث هنا عن أحد تناقضات نظرية التفوق، تحديدا أن أولئك الذين يسخرون من الآخرين يقومون ببساطة بإظهار رثاثتهم الأخلاقية. ويؤيد جوزيف آديسون رأي هوبز في المشاهد، ويصف كتابة الأدب الفكاهي بأنها «نشوة سرية وفرحة في القلب». على الرغم من أنه يعترف بأن هنالك بعض الحالات التي يكون فيها افتراض التفوق لا مبرر له[5]. يناقش هيغل في كتاب فلسفة الفنون الجميلةأن الضحك ينبع من رضا الذات المتعلق بمراقبة الانحرافات البشرية. كما يرى تشارلز داروين أن الفكاهة متعلقة بالتفوق، إلا أنه يعتقد أيضا أن التعارضات تلعب دورا في ذلك. ويربط مفكر حديث فرضية التفوق مع نظرية التحرير عبر الادعاء بأن تجاوز التقاليد الاجتماعية يمنحنا حسا مفرحا بالتفوق عليها ويجردنا من الانسياق الجبان[6].

بالمقابل، كان إيرل شافتسبوري متحفزا من خلال حسه الأفلاطوني الحديث بالتناغم الكوني والاجتماعي حتى ادعى: «أن أولئك الذين يملكون مبادئ وضيعة... يؤثرون بالتفوق على المبتذلين، بغض النظر عن الكثرة»[7]. كأحد اعتبارات الفكاهة ككل، إن نظرية التفوق غير قابلة للتصديق إلى حد كبير، على الرغم من دفاع البعض عنها مؤخرا[8].

حقا، إنها ليست فقط غير قابلة للتصديق بل حتى مضحكة، هنالك جانب منحرف بشكلٍ مسر في الإصرار على أن ما يبدو عليها من الخارج هو معنوياتها العالية ورموز الصداقة أو الترفيه البريء التي تكون غالبا وفي معظم الأحيان ناتجة عن حاجة مؤذية لإحباط الآخرين. ما يبدو أمرا وديا ربما كان ناتجا عن الكره والحقد والغرور والعدوانية. يذكر الشاعر روبرت فروست: «إن أي شكل من أشكال الفكاهة يُظهر الخوف والشعور بالنقص، والسخرية مجرد نوع من الاحتراس... في النهاية، العالم ليس نكتة، إننا نطلق الدعابات حوله فقط لنتجنب مشكلة ما مع أحد الأشخاص... الفكاهة هي الجبن الأكثر سحرا»[9]. لكن حتى في حالة الفكاهة الساخرة، قد يكون حس التفوق لائقا بشكلٍ متزمت؛ قد نضحك على شخص سقط سرواله بينما نعتبره متفوقا علينا في كل شيء ما عدا اختياره للحزام. أيا يكن الأمر، إن سقوط سروال المرء ليس عيبا أخلاقيا؛ إن تكشف رجلي أحد الأشخاص فجأة في مكان عام لا يدل على مكانته

الأدنى في الوجود. قد نشعر أيضا بالتعالي بسبب مرض أحد الأشخاص مع أننا واعون بإصابتنا بالمرض ذاته. قد تسخر من شخصٍ مصاب بقصر البصر بينما تكون أنت قصير البصر في نفس الوقت. كان إلفيس بريسلي مدمنا على المخدرات، بينما كان في نفس الوقت معارضا متحمسا للمخدرات. علاوة على ذلك، حتى لو اشتملت كل أنواع الفكاهة على اعتبار أحد الأشياء أدنى منزلة، إلا أن كل أنواع الدونية ليست مسألة فكاهية. إننا لا نضرب على الأرض دون جدوى لعدم فهم الأطفال نظرية المجموعات أو لأن الأفاعي لا تستطيع تشغيل غسالة الأطباق.

يربط إيرل شافتسبوري، على الرغم من شكه في وجهة النظر الهوبزية، إحدى نسخ الفكاهة على أنها شريرة مع نظرية التحرير، وهو مزيج غير شائع من الحالات. حين تتحرر معنويات الرجال والنساء الطبيعية من التقييد، إذن «سواء كان ذلك هزلا، استهزاء أو تهريجا، سيكونون سعيدين للتنفيس عن أنفسهم بأي ثمن، ولينتقموا مما كان يقيدهم»(10). في مقالته حول الضحك، وهو النمط الأدبي الأقل شهرة من غيره في ألستر البروتستانتية، استمتع الفيلسوف فرانسيس هاتشيسون بنقض أفكار هوبز غير الشعبية، وكتب ساخرا: «من المؤسف كثيرا أننا لم نملك دارا للعجزة أو مجذمة نذهب إليهما في الطقس الغائم لنحصل على بعض الضحك على هؤلاء الأشخاص الأدنى مرتبة منا...»(11)، أنه من المثير للاهتمام

أيضا، أن الهوبزيين لا يقومون بجمع المخلوقات الأدنى مرتبة منهم بدأب مثل البوم والحلزون والمحار «ليهزؤوا بها».

في كتاب ضحكة ميدوسا، ترى هيلين سيسو ضحك النساء خرقا لادعاءات الذكر، وبالتالي ضربة موجهة للتفوق بدلا من أحد أشكاله[12]. قد تكون الكوميديا أقل من ممارسة للقوة من كونها طعنا بها، وقد تكون ميدانا من الصراع الرمزي، وليست فقط احتقارا للأقوياء.

إن فكرة هنري بيرغسون عن الفكاهة بأنها رد فعل على عدم مرونة معينة في الوجود الاجتماعي هي نوع من أنواع نظرية التفوق. يتابع بيرغسون: يمكن لكل الفكاهة أن تكون مهينة، حيث تتضمن شكلا من أشكال الماسونية السرية أو التواطؤ مع أولئك الذين يشاركون المرء وجهة نظرة المحقرة. بالنسبة إلى هذه النظرية، نحن نضحك على الناس أو الأشياء التي تصبح أوتوماتيكية بشكلٍ غير واعٍ، أو مهووسة أو عالقة في مكانها، غير قادرة على تكييف نفسها مع ظروفها. إن الشخص غريب الأطوار العالق في مكانه مع نفسه هو مثال على هذا، والهدف من الفكاهة هو إعادة هذه الانحرافات إلى وضعها الصحيح عبر قوة السخرية. يعمل الضحك بالتالي كمصحح اجتماعي، ويكبح الانحراف الاجتماعي، ويلين الشخصية والسلوك القاسيين وبالتالي ينتج المرونة النفسية التي تحتاجها المجتمعات الحديثة. للكوميديا فائدة اجتماعية

مباشرة، كما تفيد في تشكيل تراث غني من الهجاء الاجتماعي من الشاعر جوفينال إلى إيفلين ووه، ننظر إلى الفكاهة على أنها شيء لا سبب ولا وظيفة له، ولكن الحقيقة أبعد ما يمكن عن ذلك. على العكس، إن إحدى وظائفها التقليدية المعروفة هي الإصلاح الاجتماعي، إن لم يكن بالإمكان توجيه الرجال والنساء إلى الفضيلة، يمكن دوما القيام بذلك عبر السخرية، بالتالي يتم استغلال العداوات عبر حلول حضارية.

كتب فرانسيس هاتشيسون: «تتخلص الرجال عبر الضحك من معاصٍ لم تقوَ المواعظ على إصلاحها»[13]، بالطبع، ليس هذا الاستخدام هو الوحيد للفكاهة، ويمكن أيضا استخدامها من أجل التلاعب أو التملق، والإطراء أو نزع التوتر، وتلطيف الأجواء، والحصول على عقد، أو حتى معالجة جرح أو زيادة حدته. بالنسبة إلى المثال الأخير، تأتي كلمة «تهكم» من مصطلح إغريقي قديم يعني تمزيق اللحم، قد تكون الفكاهة مسألة دفاع أو تأكيد، تخريب أو احتفال، تكافل أو نقد، ليست مجرد مهمة من القضايا المنفعية هذه.

لنفكر على سبيل المثال بروايات هنري فيلدينغ، الذي كان مثل معظم الروائيين الإنكليز قبل توماس هاردي (ولكن باستثناء معاصره صموئيل ريتشاردسون)، كاتبا كوميديا. إنها الكوميديا التي تعمل كعميل للتحسن الاجتماعي عبر إصلاح سوء الحظ، وحل المنازعات ومنع الخطيئة ومكافأة الفضيلة.

يمكنها عبر إعادة الانحرافات الزائدة إلى مسارها الصحيح استعادة درجة معينة من النظام والتوازن إلى مجتمع يعيش مؤقتا في فوضى، بالكاد تكون روايات جين أوستن مضحكة، ولكنها أيضا كوميدية في إحدى النواحي، ربما هنالك اشتراط جازم غير كوميدي بأن مثل هذه العدالة يمكن أن تكون الآن شعرية فقط - وأن الروايات الخيالية هي فقط الوسيلة الوحيدة لإيصال التناقضات الاجتماعية وإصلاح التناقضات، يقدم لنا الفن الكوميدي من هذا النوع حلما بالتناغم الاجتماعي وهو بالتالي خيالي وإيديولوجي في آنٍ.

الكوميديا بالنسبة إلى بيرغسون هي مسألة ذكاء وليست مسألة مشاعر، إنها تتطلب ما عرفه في جملة رائعة «خدر لحظي في القلب»[14]. يرى فرويد أيضا أنها غير متوافقة مع أي عاطفة، في الواقع، إنها تتيح لنا أن نقتصد تلك العواطف، ونحول شفقتنا وتعاطفنا إلى تهريج.

بالنسبة إلى نظرية التفوق، فإن الكوميديا أساسا مجردة من المشاعر، وعدوها اللدود هو التعاطف. يذكر أندريه بريتون في كتابه الكوميديا السوداء أن العاطفة عدو الفكاهة، ويذكر باحث آخر أن الضحك قد تطور كترياق للعاطفة، وهو يحمينا من معاناة الآخرين[15]. وقام غريملي بتوسيع نظرية التفوق لتشمل كل شكل ممكن تصوره من الفكاهة، حتى أن أف إتش باكلي، شمل الكرنفال، الذي يعتبره أمرا يُظهر حيوية الناس المحبين

للفرح أمام حكامهم المجردين من المشاعر[16]. تصف الروائية آنجيلا كارتر الكوميديا بأنها تراجيديا تحصل للناس الآخرين، بينما تذكر ميل بروكس أن التراجيديا هي مثل أن يقوم أحدهم بقطع إصبع رجل آخر، والكوميديا هي حين يقع أحد ما في فتحة مجارير ويموت. بالنسبة لوجهة النظر هذه، حين يضحك المرء فهو منخرط في الواقع، بما أن المرء يعرف بشكلٍ واضح الأشياء التي يجدها ممتعة، ويكون في نفس الوقت بعيدا ومنعزلا وغير مهتم ومقلل من شأن غيره، من خلال مراقبة زلات وأخطاء الآخرين، يمكننا أن نحصل على حس زائف من الحصانة، وهو حس قد ينتج شعورا كاذبا بالخلود، عبر تسليط عيوب الأنا التافهة على الآخرين. يمكن للأنا أن تشعر للحظة مباركة أنها لا تقهر، والحالة التي عرفها القرن الثامن عشر بأنها الحالة الأسمى، عبر جهود آليات الدفاع هذه، يمكنها أن توفر على نفسها الكثير من التوتر والقلق.

لقد كان النمط الأدبي الجامد بدقة والفارغ والرتيب هو ما أنذر بفائض من الألم النفسي في الروايات الساخرة الأولى لإيفلين ووه، حيث كان يتم سرد الشخصيات المتنافرة والأحداث غير المتوقعة من خلال نمط محايد يجعلها ثنائية الأبعاد، ويجردها من العاطفة ويعريها من الباطنية. لقد كان هذا استعمالا للتفوق الساخر على حساب الفتيات المبتدئات ورجال الطبقة العليا ورجال النوادي الليلية السكارى الذين

يملؤون روايات ووه الخيالية، ولكنها أيضا طريقة مخادعة لتجنب الحكم عليهم. ينعكس الخدر المعنوي والعاطفي للشخصيات ذاتها - عدم قدرتها على الانتماء إلى تجربتها الخاصة - في علاج الرواية المتجسد بدقة متناهية لها، بحيث لا يمكن كتابة أي نقد صريح عن هذا العالم الفارغ أخلاقيا. من هذه الناحية، تجعل صيغة الروايات منها أسمى من موضوعها الرئيسي وتكون في الوقت نفسه متواطئة معه. إن نمطها الإدراكي، على الرغم من أنه قد يبدو فاترا، يتغاضى عن السلوك الذي يستعرضه، بينما يمكن للقارئ أن يسترخي ويضحك كما يشاء، بما أنه معفي من الحاجة المزعجة لتحليل الفوارق الدقيقة بين مشاعر وتعقيدات الشخصيات.

قد تكون الكوميديا مصطلحا مهينا وإيجابيا في آنٍ. أن تدعو أحد الأشخاص بكلمة كوميدي، إن لم يكن هذا مجال عمله، فهو ليس أفضل إطراء قد تختاره. لقد نجح أحد المحامين في المحكمة العليا في الدفاع عن الكوميدي كين دود ضد تهمة التهرب الضريبي حيث كانت حجته أن بعض المحاسبين كوميديين، ولكن ليس العديد من الكوميديين محاسبين. قد تعني الجملة «الكوميديا البشرية» فرحا شديدا في دينامية وتنوع الوجود البشري، كما هو الأمر مع رواية الكوميديا الإنسانية لبلزاك؛ ولكنها قد تعني أيضا أن الجنس البشري أشبه بدعابة، ولا يجب أخذه على محمل الجد أكثر

مـن اللـزوم. بالفعـل، إن تأملناهـا مـن منظور الآلهـة، إذا جاز التعبيـر، قـد نشـعر أنها عبـارة عن مهزلة مزريـة، كما هو الأمر مع أكثر الفلاسـفة كآبة، آرثر شـوبنهاور. أمام كل هذه الأفكار الحزينة، يجد شـوبنهاور أنه من المسـتحيل أن يكبت ضحكة مرتابة عند رؤية تلك الحشـرات المثيرة للشـفقة التي ندعوها بشر، حيث يقول: «هذا العالم المليء بمخلوقات ذات حاجات مسـتمرة تسـتمر بالعيش لفترة من الزمن ببسـاطة عبر اسـتغلال بعضها لبعض، تتشارك الوجود عبر القلق والرغبات، وتتحمل فـي معظـم الأحيـان أسـوأ المصائب، حتى تتلاشـى فـي نهاية المطاف بين ذراعي الموت». ليس هنالك هدف أكبر «لأرض المعركة هذه المغطاة بمخلوقات معذبة ومكروبة»، هنالك فقط «لحظـات مـن الرضـى، ومتع عابرة ناتجة عن رغبات، والكثير مـن المعانـاة الطويلة، وصـراع دائم، وحرب بين الكل والكل، الكل صياد والكل طريدة، ضغط ورغبة وحاجة وقلق، صراخ وعويل؛ يستمر ذلك حتى الأبدية أو حتى تتشقق قشرة الكوكب من جديد»[17].

علـى الرغـم مـن كل هـذا القـرف، لا يـزال هنالـك جانب كوميـدي بشـكل مظلـم لوجهـة النظر هذه. تكمـن الكوميديا في التعارض بين هذا الموقف والتحمس الذي يدفع الرجال والنساء للسـعي وراء مشـاريعهم المتنوعة التي لا جدوى منها، مقتنعين تمامـا بأهميتهـم الكبيـرة. يجد المرء أيضـا ازدواجية في كتابات

توماس هاردي، وهو روائي يقوم أولا، إن جاز التعبير، بتسليط الكاميرا خاصته على كتفي الشخصية من الخلف، ثم يعود بها للوراء ويوسع اللقطة ليظهر الشخصية كنقطة صغيرة تمشي في مشهدٍ طبيعي واسع الامتداد. تشمل الكوميديا من هذه الناحية، كما هو الأمر مع أسلوب سويفت الساخر، لمحة من الانتقاص الفظ، يرسم ذلك خطا رفيعا يصل ما بين الكوميديا العدمية والعلاجية، من هذا المنظور، يتم اختصار التنوع البشري ليشمل بضعة أنواع أصلية، يقتنع كل منها بحريته أو تميزه بينما يتصرف بتوافق أعمى مع قدرٍ ثابت هو الشخصية، ومثلما هو الأمر في جميع المسرحيات الهزلية، تلك طريقة لرؤية العامل المشترك بين ما هو كوميدي وعديم المعنى.

ومع ذلك، يمكن لعدم التحيز أن يولد نوعا من التعاطف. في النهاية، قد يتيح لنا التفكير بأن لا شيء مهم مجالا للاسترخاء، ومن هذا الارتياح يمكن أن ينبع شعور بالشفقة اتجاه الآخرين. يمكننا أن نتبنى وجهة نظر أكثر سخرية لشؤوننا الخاصة، تجعلها أمرا يبدو أقل إلحاحا بعد ذلك، وبالتالي نشعر بحرية أكبر في الاستجابة لشؤون الآخرين (والتي توازيها بالسخافة)، أو قد يشيح المرء ببصره عن معاصيه الفردية ويوجه انتباهه بدلا من ذلك إلى حالته العامة، وفي تلك الحالة، يقايض المرء تعاطفه مع وضعه بتقليل قيمة تفرده، إن كان المرء قادرا على التطلع بازدراء إلى المشهد البشري مع حس بالاشمئزاز،

فهو قادر أيضا على فعل ذلك مع لمسة من التسلية الساخرة، مثلما نجد في نهاية رواية سوق الأضاليل لويليام ثاكري: «آه، يا أضاليل الأضاليل! من منا سعيد في هذا العالم؟ من منا يملك ما يرغب به؟ أو حتى يملكه ويرضى به؟ - تعالوا يا أولاد، دعونا نغلق صندوق الدمى، لأن مسرحيتنا قد انتهت». يتم التقليل من قدر الشخصيات التي عرفناها متجسدة في سياق الرواية في هذه النهاية، حيث يُشار إلى الدمى الملونة بشكل متململ، وتتحول كل قصة الكتاب المعقدة إلى مجرد عرض مسرحي تافه لتسلية طفل.

يتحدث جورج إليوت عن شخصياته الاستثنائية التي تقبع في أدنى الطبقة الوسطى ويستخدم نبرة مشابهة في آدم بيد:

> يتوجب أن نتقبل كل واحد من هؤلاء الرفاق الفانين مثلما هو تماما: لا يمكنك أن تغير شكل أنوفهم ولا أن ترفع مستوى ذكائهم، ولا أن تصحح انحرافاتهم؛ وهؤلاء الناس بالذات - الذين تقضي حياتك بينهم - هم بحاجة لأن تتحملهم وتشفق عليهم وتحبهم: هؤلاء الناس تحديدا، سواء أكانوا جميلي الشكل أم لا، أغبياء أو متناقضين، هم من تستحق أعمالهم الخيرة تقديرك، ومن عليك أن تكرس لهم كل الآمال الممكنة وكل الصبر الممكن... أجد مصدرا للشفقة الجميلة في صور الوجود البشع الرتيب الصادقة تلك، والتي كانت قدر العديد من رفاقي الفانين الذين يعيشون حياة من العظمة أو الفقر المدقع، المعاناة التراجيدية أو الأحداث التي تغير العالم (الفصل 17).

بالنظر من هذه المسافة التي تثير العواطف، نرى الرجال والنساء باهتين وبليدين وبغيضين قليلا؛ ولكنهم ليسوا عديمي القيمة، مهما بدوا عاجزين عن البطولة التراجيدية أو المثالية الملهمة، إلى جانب هذا الحس من الإجارة الساخرة تأتي شفقة متحررة نابعة من القلب نحو هذه المخلوقات الطريفة، وتحمل ساخر لصفاتهم الغريبة ونواقصهم، بالفعل، تستحق شفقة المرء كل العناء تحديدا لأنه من الصعب أن يحبهم. إن حالة معظم الذين نراهم مارين ميئوس منها بشكلٍ أساسي، ولكن هذا لا يعني أنهم خبيثون. إن ضحالتهم التي تجعل حياتهم كئيبة إلى هذه الدرجة هي ما يعفيهم من ارتكاب أي خطيئة كبرى، ولو كانوا أكثر تألقا أو أشبه بالأبطال، لما كان المرء ليشعر اتجاههم بكل تلك العاطفة، طالما لا يتوقع المرء الكثير من هؤلاء الأفراد (بما في ذلك المثاليين والثوريين، يتابع إليوت ليتحدث عن «النظريات السامية التي تتوافق فقط مع عالمٍ متطرف»)، إنهم مؤهلون للحصول على العاطفة، إضافة إلى كونهم مادة مثالية للتسلية، ولكن، قد يتسبب هذا الفكر المنفتح في عواقب سياسية مشؤومة: إن كان الرجال والنساء معيبين لهذه الدرجة، قد يتطلب الأمر فرض سيطرة الحكومة بالقوة.

بالنسبة إلى هذا التقدير المهين بلطافة، يجب أن لا يتم التقليل من قيمة البشر أو أن يتم إضفاء الطابع الثوري عليهم، إنهم غير قادرين على أن يكونوا سوى ما هم عليه، مثل الممثلين

في مسرحية أو في رواية، يمكنهم أن يقوموا بأكثر مما يمليه عليهم أداء دورهم المكتوب بدقة. من المنظور المتفوق الخاص للمرء، يمكنه أن يرى المدى الذي يتكيف فيه سلوكهم، الأمر كما لو كان يراقب عش نمل، هم ليسوا أحرارا ولا يملكون حرية تحديد ما هم عليه، على الرغم من أنهم قد يضطرون للتظاهر بذلك بحيث لا يبدأ وجودهم بالانكشاف، في قصيدة دبليو بي ييتس «عيد الفصح عام 1916"، يُذكر أن جون ماكبرايد اضطر لأن "يترك دوره في الكوميديا العفوية"، ولكنه يخرج عن دوره ليموت في النهاية، من الممكن الحصول على متعة حزينة معينة من هذه الحتمية الكئيبة. قد يكون من المستحيل التمييز بين الناس، ولكن من الممكن توقع تصرفاتهم على الأقل، لن يفعلوا يوما شيئا خارجا عن المعتاد، ولكنك تعرف مكانك وأنت معهم.

لو كان البشر عالقين في مجموعة من الدورات عديمة الجدوى، لن يحفز ذلك التهكم أو الازدراء، بل سيحفز الكوميديا. يمكننا أن نطمئن لمعرفة أن لا شيء في هذه الدوامات يضيع حقا؛ وأنه ستتم استعادة كل شيء ولكن مع اختلاف طفيف؛ وأن كل ظاهرة هي ببساطة مزيج عابر من العناصر الثابتة للأزل؛ وأننا إن كنا أنفسنا غير خالدين، فعلى الأقل يمكننا أن نقول عن عالم الأرواح أو تدفق المادة القوي الذي نحن جزء منه أنه خالد، وذلك ما تمكن كتاب يقظة فينيغان

أن يوضحه، على عكس كتاب أرض اليبالجويس، بأسلوب مهرجاني في هذه الصيغة من العودة الأزلية، بينما يتوقع ابن بلد جويس الكاتب دبليو بي ييتس استعادة تاريخ الماضي في المستقبل والذي سيعيد الإيرلنديين الإنكليز الذين لا يُقهرون إلى أرضهم المستحقة، بينما تنظر قصيدة اللازورد الصينية بازدراء إلى عالمٍ من الفساد والدمار والعنف والتجدد، ولكن العيون التي تنظر من خلالها سعيدة.

حسنا، القسوة والألم موجودان ولكن العالم موجود على الرغم من ذلك، لا يتبدل المشهد الموجود تحت السماء، وحقيقة أننا قد رأينا كل ذلك بالفعل توفر علينا كل التعب النفسي الذي علينا تحمله لنتكيف مع هذا العالم غير المألوف، لأنه يستحيل تغيير أي شيء في هذا الكون المدهش بغباء. وعلى المرء أن يتقبل حقيقة أن كل الأحكام البشرية تافهة، وأن لكل شيءٍ مكانه المناسب، وأن المنظور الوحيد الذي يمكن للمرء أن ينظر من خلاله إلى العالم هو منظور جمالي، ليس هنالك من إمكانية لتغييره على الإطلاق. وبذلك، تتحد الكوميديا مع القدرية، عبر التخلص من عبء الضمير الأخلاقي. يمكننا أن ننظر إلى الكون مدركين أننا متحدون بمواده التي لا تفنى، على الرغم من أن ذلك يعني أن قيمتنا لا تساوي إلا مجرد موجة في محيط. هذا الشعور بالراحة العميقة، وبأننا متحدون مع الكون، هو أحد أكثر التجارب فكاهية على الإطلاق، وهذا

بالتأكيد ليس كوميديا بمعنى أنه طريف، ولكن يمكن للفكاهة أن تنبع من الاتزان الذي ينتج عنه، ولا يعني طبعا أنه غير قابل للنقد، المعنى العميق ليس بالضرورة صحيحا. إن وجهة النظر هذه لا تغض البصر عن شعور الخسارة المطلقة التي تولدها المأساة، فلو كان كل شيء قابلا للتجديد والتعويض، لن يكون هنالك أي ضرر يتعذر إصلاحه، وقد يكون ذلك أيضا طريقة لتحقيق الهمود الأخلاقي والسياسي. كل ما يمكننا القيام به هو تأمل الواقع وكأنه عبارة عن تحفة فنية، مدركين أننا منيعون ضد الأسى تماما مثل الطبيعة بحد ذاتها، متحررين بطمأنينة من المصائب التي تهاجمنا من كل صوب.

عاد أحد زملائي الذي يعمل عالم اجتماع إلى مكتبه في الجامعة ليجد سكرتيرته تبكي، بعد أن حاول مواساتها، تجول في الرواق ونظر إلى مكتبٍ آخر، حيث رأى سكرتيرة أخرى تبكي، قال لي: «أن تبكي إحدى السكرتيرات عبارة عن مأساة، أما بكاء اثنتين، فهذا هو علم الاجتماع»، أو حتى كوميديا إن أمكن القول في الحديث عن الحدث المذكور. لا يهتم علماء الاجتماع بالظواهر الفردية، ولا الكوميديا الحقيقية تهتم بذلك، بل يهتمان بشكل العلاقات البشرية العام كما تبدو من بعيد، مع أنماطها المشتركة من السلوكيات والخصائص المتكررة بشكلٍ طقسي. ليس هنالك أي شكل آخر من الفن يعتمد أكثر على مفهوم الطبيعة البشرية، التراجيديا القصوى

نادرة، بينما الكوميديا أمر استثنائي. إن بكاء السكرتيرة الثانية يبدو وكأنه يقلل من شأن بكاء الأولى ويقلل من استجابتنا العاطفية. هنالك، كما سنرى لاحقا، ما يثير الضحك حول هذه الانعكاسات والتكرارات، وهو ما يبدد الطاقة المتعلقة في متابعة ظاهرة منفردة. إن الازدواجية هي ما نجده مضحكا وليس المعاناة، نتوقع أن تتمايز الأمور بعضها عن بعض، بحيث يكون إيجادنا لأي حالة متفردة أمرا متعارضا مع غيره وممتعا بالتالي، وهي الحالة الوحيدة التي يكون فيها التعارض مسألة لا تتعلق بتناقض واقعين مختلفين أو أكثر.

يمكن إيجاد هذه النظرة اتجاه التصميم العام للعالم، من دون التحيز للأقدار الفردية، في الكثير من الأعمال المسرحية الكوميدية، تجذبنا هذه الدراما، ولكنها عادة ما تصدنا، ويكون ذلك بالغالب بفضل صيغتها. يخطر ببالنا بعض الأعمال المسرحية العظيمة مثل الخيميائي لبين جونسون أو أهمية أن تكون إرنستلأوسكار وايلد، اللذين يقومان عبر تزيين أحداث رواياتهما وتشكيلها، إضافة إلى تنميط شخصياتها وإبراز لغتها، بإبقائنا حذرين حتى ونحن غارقون في الضحك المبهج. حين نقرأ عن شخصية كوميدية، يمكننا أن نحتفظ بالطاقة التي كنا نحتاج إليها عند التمعن في تعقيدات شخصية واقعية، وبالتالي يمكننا أن نحرر تلك الطاقة في ضحكة أو قهقهة. يتسبب العطف بضربة قاضية لمثل هذا الترفيه، يصل هذا التزيين إلى

ذروته في المهازل، مع تناقضاته وانعكاساته وتباينه وعكوساته وردود فعله واستبدالاته، وعبوراته وتحولاته وتكراراته وآثاره المزدوجة وصدفه المفاجئة، والتي يمثل تناظرها الرسمي صورة سلبية عن الترتيب. يتم تضئيل الشخصيات لتصبح مجرد مؤيدة لأفعالها، وتجريدها من موضوعيتها لتصبح مجموعة من التروس في آلة تعمل طوال الوقت، حينها لن نفكر بالتعاطف معها أكثر من تعاطفنا مع كناري.

في أنواع الأدب الكوميدي الأقل هزلية، قد يتم إعطاء الأولوية للحبكة بالدرجة نفسها لأنها تحتاج لأن تعمل كنسخة دنيوية من العناية الإلهية، لا يمكن أن نرى الشخصيات الفاضلة وهي تعمل من أجل تطورها الشخصي من دون أن يتعكر مرحنا قليلا، وفي تلك الحالة، ينبغي على الراوي أن يتكفل بمهمة منح الشخصيات عقارا خاصا أو شقيقا متوفيا أو شريكا ثريا، ويكون هذا على حساب المصداقية الواقعية. ولكن ما هو احتمال أن ينتهي الحال بأوليفر تويست مرتديا قميصا من قماش الموسلين الفاخر وسترة من المخمل؟ بما أن التعبير الواقعي عن عالمٍ فاسد سيتسبب على الأغلب بتدمير القيم التي تتمنى أن تزدهر، هذا الاستهزاء بالواقعية هو ثمن يتوجب على المرء أن يدفعه، عن طريق تقديم إنجازات من المستبعد أن يحققها الرجال والنساء في واقعهم. تظهر الكوميديا الشفقة على عجزهم الطفولي وضعفهم، بما أن التاريخ عادة ما يُظهر

الأشياء بشكلٍ خاطئ، فإن الكوميديا ضرورية لتصحيح أوجه القصور الواردة فيه.

هنالك أيضا حالة مختلفة للغاية وهي المسرح البريختي، حيث يسمح لنا حظر التعاطف بتفهم أي منظور معين ورؤية المشهد ككل بطريقتنا النقدية الخاصة. في هذه الحالة يُعتبر التقييم المتجرد لدرجة معينة، والمتيقظ للصراع والتناقضات، عدوا للادعاءات المطلقة، ويجب منع الجمهور من التعريف العاطفي، بحيث يكون حرا ليطلق الأحكام النقدية فقط باسم تعاطف أسمى، وهو تعاطف لا يتعلق بالمسرح، بل بالمجتمع السياسي ككل. لا تكمن الكوميديا في هذا النوع من الدراما بشكلٍ كامل في خفة الدم أو الفكاهة مثل السخرية البنيوية التي يتم من خلالها التلاعب بوجهة نظر الشخص مقابل وجهة النظر المتناقضة، يتم تجريد التناقضات، ويتم تمثيل مجموعة من الاحتمالات التي تخالف الواقع، و(كما في تأثير العزلة) يمثل المرء ويموضع تمثيله في وقتٍ واحد. إن الأدوات من هذا النوع تملك ميزة جدلية؛ بالفعل، ذكر بريخت ذات مرة أنه لم يجد من قبل أحدا لا يملك حسا فكاهيا يمكنه أن يتفهم الفكر الجدلي. هذا النوع من الفكر ليس معاديا للترفيه، وهو يشرح ذلك في المقطع التالي:

«إن مسرح عصر العلم في حالة تتيح له أن يحول الجدليات إلى نوع من التسلية. إن عنصر المفاجأة في التطور المتقدم

منطقـي أو المتعـرج، عدم اسـتقرار كل ظرف، طرافة التناقض ومـا إلـى ذلك: كل هذه طرق مختلفة للتمتع بحيوية البشـر، والأشياء والعمليات، وهي تعزز حبنا للحياة واستمتاعنا بها»[18].

هذه كلمات مؤلفٍ مسرحي ادعى أنه أراد تحويل التفكير إلـى متعـة حسـية حقيقيـة، يكتـب بطـل بريخـت الرائـع والتر بنجامين: «ليس هنالك نقطة انطلاق أفضل للفكر من الضحك، علـى وجـه الخصـوص، إن تقلصات الحجاب الحاجز تفسـح المجالات للفكر بشكلٍ أفضل من تقلصات الروح»[19]. بما أن الدراما البريختية تجرد الآليات التي تحقق من خلالها آثارها، وبالتالـي تكسـر لعنـة الوهم الواقعي، لا يحتـاج الجمهور بعد ذلك لأن يستثمر طاقاته النفسية في إدامة ذلك الوهم ويتمكن من التوسع به بطريقته الخاصة بدلا من الضحك.

الأمر سـيان بالنسـبة إلى بريخت وباختين، فهنالك جانب كوميـدي متأصـل فـي حقيقـة أن التاريـخ قابـل للتشـويه وغير محـدود. إن الهـدف الأسـمى للتعاكـس الكوميـدي هو الثورة السياسـية؛ حقيقة أن هتلر كان رسـاما البارحة ومستشـارا اليوم تنذر بإمكانية موته في قبو يومَ غد، القدر هو عكس الكوميديا، من هذا المنطلق، تختلف جمالية بريخت الكوميدية كثيرا عن قدريـة الرؤيـة الكونيـة، فهو يغفل كل هـذا بالتأكيد على حقيقة أنه لو كان الاستبداد غير مستقر، فإذن العدالة والصداقة كذلك، ومع ذلك، كانت وجهة نظر بريخت هي أنه يمكن حتى للتغيير

للأسوأ أن يذكرنا بإمكانية التغيير للأفضل، فالأمر يبدو كما لو أن الجدلية هي دهاء التاريخ المثير للسخرية. بالنسبة إلى الماركسية، هنالك أمر كوميدي ومظلم حيال حقيقة أن الطبقة الاشتراكية تحفر قبرها بيدها، تماما مثل الفكاهة المتناقضة الموجودة في احتمال وصول حقيري العالم إلى السلطة. بالنسبة إلى هيغل، يكشف التاريخ عن بنية كوميدية مشابهة، حيث هنالك فجوة ما بين الدافع والتنفيذ، والنية والنتيجة، والرغبة والرضا، تثبت أنها المحرك الحقيقي للتقدم البشري. التنافر في هذه الرؤيا - حقيقة أن الأمور تخرج عن السيطرة، تنحرف عن مسارها، ويختل توازنها - هو ما يحافظ على تفتح الروح، يكتب غيليان روزعن كتاب ظاهريات الروح بأنه «كوميديا دائمة، ووفقا لها تتعارض أهدافنا ونتائجنا بشكلٍ مستمر بعضها مع بعض، وتولد هدفا وتنفيذا ونتيجة متعارضة أخرى»[20]. هنالك عدم انسجام في قلب التاريخ، ولكنه سيتوقف من دونه، قد يضيف المرء أن أشباه بريخت القادرين على إيجاد الكوميديا في أعمال هيغل لن يكون لديهم مشكلة في الضحك على تراجيدية فيدرا أو ميديا.

من الواجب ذكره أنه ليس من الضروري أن تكون الكوميديا مضحكة أكثر من أن تكون خفيفة الدم، ليس هنالك ما يثير الضحك في مسرحية العاصفة. تشيخوف كوميدي الأسلوب ولكنه ليس مضحكا، على الرغم من أنه قد بدأ مسيرته المهنية

ككاتب للمسرحيات الهزلية والمجلات الساخرة، نضحك حين يدخل مالفوليو مرتديا الجوارب المربوطة في مسرحية الليلة الثانية عشرة، ولكن ليس بنفس مقدار ضحكنا على سوء التفاهم بين العاشقين في حلم ليلة منتصف الصيف. إن تحدثنا بشكلٍ كلاسيكي، نقول إن الكوميديات هي قصص تخرج فيها الأحداث عن مسارها بشكلٍ ترفيهي ومن ثم تعود إلى مسارها الصحيح. تلوح المصائب في الأفق ومن ثم تنجح الشخصيات في تفاديها، وبالتالي يتم بشكلٍ خيالي إرضاء رغبتنا الطفولية والمنطقية تماما في أن تُمسح دموعنا.

الأدب الكوميدي مليء بالحوادث المؤسفة والمؤلمة، ولكن تنحل جميع المشاكل بعد مضي بعض الوقت فيها ومع لمسة من السحر، كما يذكر جون روبرتس. الكوميديا شاهدة على «قدرة البشر التي لا تفنى في تجاوز الأخطاء وسوء الفهم والتفسير، وهو شرط لاستعادة الحقيقة وتجديدها»[21]. حقا، لولا هذا التأجيل المستمر والخروج عن المسار، لن تتكشف الحقيقة في النهاية. من منظور هيغل، الخطأ وعدم الفهم أمر أساسي في مسألة الكشف عن الذات. يذكر سورين كيركغور في كتاب اختتام الملاحق غير العلمية أن التراجيديا تولد تناقضات غير قابلة للحل، بينما تولد الكوميديا تناقضات قابلة للحل، ولكن ليس من الضروري أن يتسبب أي من ذلك بانفجارنا بالضحك. خرج القليل من جماهير مسرحيتي زوجة

من الريف أو تمسكنت حتى تمكنت ضاحكين حتى الجنون.

يعترف ساندور فرنزي بقوة نظرية التفوق، ولكنه يرى أن الكوميديا حين تكون نوعا من الوحدة ذات العيوب والأخطاء أساسية أكثر: «جوهر الضحك: كيف يمكنني أن أرغب بأن أكون منقوصا هكذا! السبب وراء الضحك! كم هو أمر رائع أنني ذو أخلاق عالية، ولست معيبا هكذا!... خلف كل ضحكة، هنالك ضحكة أخرى مخفية غير واعية»[22]. بالنسبة إلى وجهة النظر هذه، إن الاستهزاء بالآخرين يحجب حقيقة أننا أيضا سنستمتع بحرية التباهي بعيوبنا. سيكون من الممتع لو تمكنا من الانغماس في تفاهات كهذه، لو كنا فقط لا نخاف إلى هذه الدرجة من استهجان المجتمع، ولذا نجد في جمهورية أفلاطون أن سقراط - الذي يعتبر مهرجا فلسفيا بمعنى أو آخر - يشير إلى أننا نستمتع بمشهد الآخرين وهم منغمسون في السلوكيات المضحكة التي نرغب داخليا في أن نشارك بها بأنفسنا. صحيح أننا نكره لامبالاة مثل هؤلاء الناس، والتي هي جزء مما يدفعنا إلى السخرية منهم على الرغم من هذه الصلة السرية، وعلى الرغم من ذلك، نشعر بالأسى اتجاه المهرج حين نهزأ به، وجزء من ذلك لأن مشهده الأخرق يتيح لنا الحصول على درجة معينة من الراحة النفسية.

خلال السنوات الأولى من انطلاق راديو بي بي سي، كتب أحد المنتجين لكاهن أنغليكاني غير معروف في أبرشية ريفية

رسالة طلب منه فيها أن يلقي فيها بموعظة يوم عيد الفصح، وذكر أن تكلفة ذلك ستكون خمسة باوندات، رد عليه الكاهن ليقول أنه سيكون مسرورا بقيامه بذلك، وأنه سيرسل له مبلغ الخمسة باوندات، إن ابتسمنا بتعالٍ على سذاجة الكاهن، سنتعاطف معه، لن تشعر الأنا - التي لم تجد أي تحد في ذلك - بالحاجة إلى تأكيد وجودها وقد تعترف حتى بهشاشتها، تتيح لنا جملة أوسكار وايلد «يمكنني مقاومة أي شيء عدا الإغراء». مثل أي شهمٍ آخر يظهر الضعف المعنوي، بفرصة لهدم الدفاعات التي نبنيها عادة لإخفاء عيوبنا الخاصة. إن هذا الاسترخاء الذهني هو ما يجعلنا نبتسم، ومع ذلك، يدفعنا أولئك غير القادرين على إخفاء شوائبهم بشكلٍ جيد، والذين يتباهون بها مثل جرح متقيح، للابتسام وأيضا للخوف. نشعر بالخشية اتجاههم في الوقت نفسه الذي ننبذهم فيه. ربما ستحرضنا قدرتهم على التباهي دون خجل لنهدم دفاعاتنا، إن شعرنا بالتضايق بسبب شخصية ديفيد برينت في برنامج المكتب فذلك جزئيا بسبب خوفنا من اندفاعاتنا الطفولية المخزية؛ ولكن في حين نشعر بالخوف من إظهارها بوقاحة، نشعر أيضا في ذاتنا بالسرور، مثلما نشعر بالإعجاب بشكلٍ سري بالطريقة التي يعزل فيها برينت نفسه من خلال غروره الكبير عن إدراك حماقته الحقيقية.

إن نظرية التفوق صحيحة من حيث أننا نبتسم حين نرى

شوائب الآخرين، ولكنها خاطئة في الافتراض بأن سبب ذلك هو فقط استمتاعنا بكوننا أفضل منهم. رغم ذلك، ليس هنالك شك في أن الفكاهة الجيدة قد تتضمن الإهانة والإساءة، تكاد مسرحية الليلة الثانية عشرة لشكسبير، مع المضايقة القاسية والمستمرة لمالفوليو، أن تتجرد من طابعها البهيج، والأمر ذاته ينطبق على المعاملة السيئة السادية لشايلوك....

يُعرف عن الإيرلنديين استمتاعهم بالدعابات التي تسخر منهم («كيف يغازل الإيرلندي حبيبته؟ أنا قادم إليك يا بريجيت الباردة!»)، كما يروي اليهود الدعابات التي يتم تداولها عنهم مثل الدعابة التالية: غولدبيرغ عالق على جبل سويسري بينما تقترب العاصفة منه، وهناك فريق من الصليب الأحمر يضم الكلاب والمسعفين والمنقذين المختصين بالمهمات الجبلية، يصرخون عبر الضباب: «سيد غولدبيرغ، أين أنت؟ نحن الصليب الأحمر!» يُسمع صوت خافت يرد عليهم: «لقد دفعت مسبقا!». غولدبيرغ نفسه يتمشى على ضفة النهر مع ابنه الشاب فتنزلق قدم الشاب ويقع في المياه، «ساعدوني!» يصرخ غولدبيرغ: «ابني المحامي يغرق!». أو فكر بكمية الضحك على فوائد الأمراض العقلية، الفائدة الأولى هي أنك تستطيع إخفاء بيض الفصح الملون الخاص بك، والفائدة الثانية هي أنك على الرغم من كونك متزوجا إلا أنك ستحصل على زوجة جديدة كل يوم، والفائدة الثالثة هي أنك ستتمكن من إخفاء

بيض الفصح الملون الخاص بك. هنالك أيضا رسوم متحركة عن مجموعة من المتقاعدين الخارجين في مظاهرة يصرخون فيهـا: «مـاذا نريـد؟ ماذا نريد؟». تهدف الدعابات من هذا النوع لأن تكون ظريفة وليسـت مسيئة، ولكن الخط ما بين الظرافة والإسـاءة ليـس واضحـا دوما، فقد تعبر عـن نوعٍ من العدوانية الأصليـة التـي تنكرهـا في الوقت ذاتـه، وهي عدوانية لا يمكن للضحيـة أن تعتـرض عليهـا مـن دون أن تبـدو جديـة أكثر من اللازم («إنها مجرد دعابة!»)، قد يكون تطويق المسـتهدف في هذا الوضع الذي لا مفر منه جزءا من التسلية.

من الممكن أن يشعر المرء بالتفوق على ذاته، كما في جملة غروتشو ماركس المتهكمة الخالدة: «لن أنضم لأي نادٍ قد يقبل بشخصٍ مثلي». يعتقد توماس هوبز أنه حين يضحك المرء على نفسـه، فإنه دوما يضحك على ذاته السـابقة أو التي كانت أقل مرتبة منه اليوم، ولكن لا ينطبق هذا على ما قاله غروتشـو[23]. إن الدعابة ترفع معنوياته وتُحبطها في الوقت نفسه، وتضع ذاته السامية في مرتبة أعلى من ذاته الدُنيا، إن عدم رغبته بالاقتران بمن يشبهه من الناس يكشف عن درجة من الذوق الراقي يفتقر إليها هؤلاء الناس. إن الضحك مثير للشفقة من ناحية الازدراء الذاتي، ولكنه أيضا عبارة عن جهدٍ غير فعال لتحقيق التفوق، ومع ذلك قد يكون الازدراء الذاتي، بالنسـبة لأمثال غروتشـو، اسـتراتيجية للاسـتمرار. إن إعـلان المـرء أنه عديـم القيمة قد

يعني أنه لا يستحق حتى القتل، وسيجعل ذلك القتلة يبدون سخفاء، وفي منزلة دنيئة مثل ذاك المرء، وهذا المرء يريد عن طيبة قلب ألاّ يتعرضوا لمثل هذه الإهانة. قد يتسبب تباهيك بنظرة الآخرين المهينة نحوك بالنجاح في ردعهم عن ذلك، من هذا المنظور، قد تستخدم الفكاهة الساخرة من الذات تذلل المرء كاستراتيجية للتغلب عليه، إن ارتعبت الأنا بما يكفي، قد تهرب من التوبيخ الوحشي للأنا العليا، وتملك إحداها على الأقل ما يكفي من البصيرة والمرونة لتكون ساخرة ولو كان ذلك على حساب المرء نفسه، ما يتسامى بكون المرء عاديا هو صراحته في الاعتراف بذلك. يقول المثل الفرنسي من يبرر نفسه قد يتهم نفسه، الإنكليز ماهرون تحديدا في إحباط أنفسهم، كما يُتداول القول بأنهم (تماشيا مع روحهم الفاترة غير الثورية) لو قرروا أن يقودوا السيارة على الجانب الأيمن سيقومون بذلك تدريجيا.

في كتاب الاشمئزاز المطلق، يؤيد سلافوي جيجيك نبذ آلينكا زوبانجيتش لوجهة النظر التقليدية التي تنص على أن الكوميديا هي عبارة عن الهشاشة والمحدودية البشرية التي تطرح تظاهراتنا الأنبل أرضا[24]. على النقيض من ذلك، بالنسبة إلى كل من جيجيك وزوبانجيتش فإن فن الكوميديا لا يتضمن الهشاشة بل نوعا فضوليا من الخلود، قدرة شبه خيالية على النجاة من أكثر المصائب ترويعا. حين تقع من ارتفاعٍ عالٍ،

تنفض الغبار عنك وتتابع رحلتك، ومع ذلك، ليست وجهة النظر هذه على خلاف تماما مع نظرية الهشاشة والمحدودية، بل على العكس، إن كون المهرج متواضعا ومنقوصا، وسخريته من المثالية المبالغ بها هي الأسباب التي تمنحه نوعا غريبا من الخلود. إن أولئك الذين وصلوا إلى القاع يتمتعون بنوعٍ غير مألوف من القدرة على الصمود، وكأن امتلاك المرء وعيا راسخا بالفناء يمنحه حكمة تسمح له بالارتقاء لما بعده. إن وعي المرء بحدوده الخاصة هو ما يساعده على تجاوزها، أولئك غير المعروفين هم من يستطيعون تفادي الموت، بينما الأقوياء ذوو المراتب العالية هم من يترقبون الموت. إن الصنف الأدبي الذي يصور هذه الغطرسة يُعرف باسم التراجيديا، ما يبقى لأجل غير مسمى هو المادة الشفافة عديمة المعنى، وهي مثل عامة الناس الخالدين من الكرنفال الباختيني تملك كل المثابرة العمياء لشغف الموت.

إننا نتحدث إذن عن خلود بيولوجي وليس روحياً، كما يتضح إن نظرنا مجددا إلى مسرحية في انتظار غودو. لم يكن فلاديمير وإستراغون قادرين على شنق نفسيهما، بما أن تخيل كونهما ميتين لن يكون منطقيا، ليس هنالك في داخلهما ما يكفي من الحياة لفعل ذلك، إنهما ببساطة غير مستعدين لمثل هذا العمق الميتافيزيقي الذي يتجلى في التوقف عن الوجود، لا يمكنهما حتى الإجماع على القرار حتى ينهيا حياتيهما،

بما أن تدمير إرادة الإنسان يحتاج إلى إرادة هائلة، ليس هنالك موت في هذه المسرحية الدرامية، ولا حتى في أعمال بيكيت بشكلٍ عام، بدلا من ذلك، هنالك فقط تفكك فيزيائي ومعنوي، وهو عادي وغير واضح أكثر من اللازم لدرجة أنه لا يمكن حتى أن يحظى بأمرٍ محدود مثل الخاتمة أو النهاية، هذه الشخصيات واهنة كثيرا لدرجة أنها لا تقدر حتى على تقرير محدوديتها الخاصة، وهكذا هو النقيض القطبي للبطل التراجيدي الكلاسيكي. يمكن لبطل التراجيديا، عبر استخدام موته وهزيمته، أن يرتقي بحالته المحدودة وينسج أمرا ذا قيمة أبدية من خيوط الزمن، من جهة أخرى، لا تحقق الشخصية الكوميدية الأبدية بل تحصل على الخلود، بمعنى البقاء الأزلي، إنها تستمر في كل الأزمان، بالنسبة لبعض تلك الشخصيات، مثل هذه الأزلية «السيئة» كما يدعوها هيغل، هي أشبه بالجحيم.

تفشل نظرية التفوق في تفسير حقيقة أنه، كما هو الأمر بالنسبة إلى ما يسمى بعلاقات المزاح في بعض المجتمعات القبلية، فإن توجيه الإهانات قد يكون أحد أشكال الصداقة، إنها تعمل لتُظهر مقدار مرونة الروابط البشرية، القادرة تماما على تحمل الإهانات اللاذعة هذه، كما أنها تتغاضى عن الفرق ما بين الضحك على دعابات أحد الأشخاص والضحك عليها، حتى لو كانت الدعابات نفسها عبارة عن ممارسة الإساءة أو اقتراح مريب أكثر من اللازم، فإن علاقتنا بالكوميديين الذين

يروونهـا تتضمـن أكثـر من مؤامرة محتقرة. إن جزءا من سـبب ضحكنا عليهم لأننا نستمتع بتشارك بعض التواصل المنسجم، حتى لو كانت الدعابات نفسها مسيئة، ولا يمكن لأي نوع من الفكاهة التي تشـمل مثل هذه العلاقة أن تكون ببسـاطة شـكل مـن أشـكال التفـوق. صحيح أنه من الصعـب تحقيق مثل هذه العلاقـة، ضحـك العديـد مـن الرجال والنسـاء المضللين على دعابـات بـوب هـوب، ولكـن سـيتطلب الأمر جمهورا شـديد التلطـف ليجـد الرجـل نفسـه مضحـكا، كل مـا يحتاجـه الأمر ليكـون مضحـكا كهذا هو أسـلوب ماكر ومجموعة صغيرة من كاتبي السيناريو الذي يتقاضون أجرا كبيرا، ولكن لم يكن الأمر كذلـك بالنسـب لطوني هانكـوك وإريك موركومب أو فرانكي هاورد، وكذلك بالنسـبة إلى لاري ديفيد وإيدي إيزارد وريكي جيرفيه أو ستيف كوغان، في كل هذه الحالات، مصدر الفكاهة هـو فـي غالبـه أسـلوب حياة، طريقـة لرؤية الشـخصية الغريبة كدعابـة مميـزة. الجديـر بالذكر أيضا أنه حتى الكوميديون مثل ديفيـد جيرفيـه وكوغان يقدمون أنفسـهم كهدف للسـخرية، إن استمتاعنا بسلوكهم هو دوما جزء من الاستمتاع بأداءٍ احترافي، وهـو بالتالـي لا يحـط من قدرهم. قـد يعود المرء بالذاكرة إلى تذكير صمويل جونسون بأن مُشاهد المسرحية لا ينسى للحظة أنه موجود في مسرح.

ينبع جزء من فكاهة شخصٍ مثل فرانكي هاورد من تعليقه

التعريفي الذي يشير فيه باستمرار إلى السيناريو والمشاهدين وأدائه الخاص وأداء زملائه الممثلين وما إلى ذلك. يريحنا ذلك من الحاجة إلى التظاهر بأن هذا الرجل ليس مؤديا، وأن كلماته عفوية وغير مكتوبة مسبقا وأن تفاعله مع الممثلين حقيقي وواقعي. إننا نعلم بالتأكيد أن كل ذلك غير حقيقي، كما يشير جونسون، وأن كل عبارة عن خيال ودراما يتطلبان مع ذلك قمعا مشروطا لهذه الحقيقة من أجل تحقيق الأثر اللازم، وحين تتبدد الحاجة لهذا القمع، يمكن لنا أن نستثمر الطاقة التي بُذلت فيه في الضحك. كما أن أثر التغريب البريختي، الذي يقوم فيه الممثل وعبر أداءٍ «مزيف» بشكلٍ مقصود بتوضيح أنه مجرد ممثل وليس شخصية حقيقية، يتيح لنا أيضا أن نقتصد طاقاتنا بطريقة مشابهة، إنما في حالة بريخت، لا نحول طاقاتنا التي اختزناها إلى ضحك بل إلى عملية من التأمل النقدي للمشهد الذي تقدمه المسرحية.

حتى حين نتخلص من السخافة، غالبا ما تكون استجابتنا عبارة عن رد فعل غامض، في عملٍ مثل جوزف أنروز، نجد الروائي هنري فيلدينغ مستمتعا بممارسة الفضيلة الأخلاقية، بما أنه يصعُب تمييز طيبة القلب في عالمٍ موحش كعالمنا عن السذاجة المطلقة، إن كان على الفاضلين أن يتعاملوا مع كل الفساد الذي يهاجمهم من كل صوب، عليهم أن يكونوا واعين بوجوده. ولكن كيف سيبقون بعدها أنقياء؟ على أية حال،

أليست براءتهم هي المسؤولة جزئيا عن استفزاز شر الآخرين؟ توجه روايات فيلدينغ تهكمها إلى ضحايا الخطيئة السذّج، بينما توبخ أولئك الذين يرتكبون مثل هذه السفالة، ولكن لا يعني ذلك أن رواياته لا تعبر عن إعجاب ببراءتهم أيضا. قد يكون السذّج مضحكين، ولكنهم أيضا يحركون المشاعر، كما أنهم شخصيات مفضلة مقارنة بأولئك القساة، إننا لا نضحك على السذّج والخُرقاء فقط لأننا أعلى مرتبة منهم، بل لأننا معجبون باستقامتهم، مهما بدوا سخيفين وغرباء، إضافة إلى شعورنا المريح بعدم التهديد من قبلهم. يعلق جاك لاكان أننا نحب الآخر بقدر ما هو منتقص، ونبتسم لأن هذا الشخص يعبر عن عيوبنا الخاصة، وليس فقط بما يتناقض مع مثاليتنا الخاصة. ويكتب جورج ميريديث بإحسان كبير، إن الكوميديا لا تعرف التحقير، ويصر أنه علينا أن نكشف حماقة الناس من دون أن يقل حبنا لهم، وأن نقدم لمن نجرح عطفا بنفس المقدار[25].

تطرح نظرية التفوق بعض الأسئلة المثيرة للاهتمام حول حالة اللغة، إن كانت الدعابات شكلا من أشكال العنف اللفظي وليس الجسدي، فهل هذا يزيد أو يقلل من شراستها؟ هل يفضل المرء أن تتم إهانته والإساءة إليه بدلا من تلقي لكمة على الأنف، أم هل علينا العمل بالقول المأثور «قد تكسر الحصي والحجارة عظامي ولكن الكلمات الجارحة ستؤذيني». يمكن لكلمة واحدة أن تتسبب بخسارة المرء لوظيفته أو لسمعته

الحسنة أو حتى أن تودي بحياته ولكن الصفعة لن تفعل ذلك، قد يبدو المزاح والسخرية غير مؤذيين بما يكفي، ولكنهما ينتميان إلى مفهوم متدرج قد يصل إلى الإساءة الحقيرة، ومع ذلك، أيمكن أن تكون أي إساءة حقيرة أكثر من اللازم مقارنة بأولئك الذين يرتكبون جرائم القتل الجماعية أو يتسببون بإفلاس مئات الآلاف من الناس؟ هل الهجوم الكلامي مشابه لسلوك بعض الحيوانات الأخرى الطقسي التي تقوم فيه بتجنب القتال الجسدي، أو هل هو شكل من هذا القتال قد يتسبب بالموت؟ تصور مسرحية هاملت لشكسبير الكلمات كمجرد رموز فارغة، ولكن توجد مسرحيات لشكسبير نجد فيها أن كلمة أحد الملوك قد تؤدي لقطع رأس إحدى الشخصيات. إن الكلمات عبارة عن مجرد أنفاس، ولكنها قد تتسبب بإيقاف أنفاسٍ أخرى، كيف يمكن للغة أن تكون مجرد رمز فارغ وقوة مادية في آنٍ واحد؟

لحسن الحظ، هنالك جوانب أخرى عديدة للفكاهة غير الحقد والضغينة، كما سنرى الآن في الصفحات القادمة.

الفصل الثالث

التناقض والتنافر

عديدة هي النظريات الفكاهية بالإضافة إلى تلك التي ذكرت آنفا، وهي تشمل نظرية التلاعب، ونظرية التناقض، ونظرية بياجيه ونظريـة التكويـن[1]. في الواقع إن العديد من هذه النظريات هي عبـارة عـن إصـدارات من نظرية التعارض، التـي لا تزال الأكثر منطقيـة فـي تفسـير سـبب ضحكنـا، ومن وجهة النظـر هذه فإن الفكاهة تنبثق من صراعٍ بين السـمات المتناقضة، كتغيرٍ مفاجئٍ في المشهد، أو انحدارٍ غير متوقعٍ للمعنى، أو تنافر أو تناقض، أو الابتعـاد الخاطـف عـن الأمور المألوفة وما إلى ذلك[2]. وبما أن ذلـك يوصـف بأنـه انحراف مؤقت عن المعنـى الصحيح[3]، فإنـه ينطـوي علـى تعطيـل عمليـات التفكيـر المنظـم أو انتهاك القوانين أو التقاليد[4]. وكما يقول الأسـتاذ في العلوم الإنسـانية مونرو، فإن ذلك يشـكّل خرقا في الترتيب المعتاد للأحداث[5]. إن قائمـة الفيلسـوف تومـاس ناغيـل عن السـخافة - مثل حادثة سـقوط سـروال شـخصٍ أثناء تكريمه بلقب الفروسية، ومثل أن

يقوم الشخص بإعلان حبه عن طريق رسالةٍ صوتية مسجلة، أو أن يصبح أحد المجرمين السيئي السمعة رئيسا لمنظمةٍ خيرية أو ما شابه، هي في معظمها أمثلة عن التناقض[6]. (ربما كان ينبغي على ناغيل أن يضيف إلى قائمته وزيرة خارجية أميركية مذنبة بإدارة حربٍ غير شرعية والتي تم منحها جائزة نوبل للسلام، وهذا نموذج للكوميديا الكلاسيكية السوداء النادرة).

إن الأطفال الذين تقل أعمارهم عن العامين، كما يخبرنا علماء النفس، سيضحكون على مشاهدٍ غير متناسقة[7]، حيث إن لعبة الاختباء عن الأطفال، والتي يجدها الأطفال مضحكة حتى عندما لا يكونون قد تجاوزوا بضعة أشهر، هي واحدة من أقدم حالات التناقض، حيث يتم استبدال أحد الأشكال بآخرٍ بسرعة. إن الأطفال، كما يصر فرويد، يفتقرون إلى كل أشكال الإدراك بالعنصر الهزلي، ولكن من الممكن لذلك أن يشوش فهمهم للتصرفات السيئة المعروفة باسم النكات وعلاقتها باللاوعي.

يُشير الشاعر مارك أكينسايد في القرن الثامن عشر في قصيدته ملذات الخيال إلى ما يلي:

أين قوة عروض السخرية
بوجهها الغريب العينين، ببعض المظاهر المتناقضة غير اللائقة
اللانسجام المستعصي للسمات الموحدة
الوقع النزق للصدمات على المشاهد[8].

لقد تم تناول هذا الموضوع من قبل العالم جيمس بيتي في القرن الثامن عشر، والذي ناقش في مقالاته عن «الشعر والموسيقى» بأننا نضحك من أي شيءٍ يتألف من أجزاءٍ غير متجانسة، على الرغم من أن الفكاهة يمكن أن تنشأ أيضا، كما يقول، من التشابه غير المتوقع. إنه يعترف بأن بعض أشكال التناقض ليست مسلية، لكن هذا بسبب أن العنصر الهزلي فيها مترافق مع أحاسيس أخرى أقوى (الشفقة، والخوف، والاشمئزاز، والإعجاب وما شابه). يمكن أيضا أن يتم إبطال مفعول التناقض وتطبيعه بسهولة، وبالتالي التوقف عن إمتاعنا. «هناك عدد قليل من التناقضات». يقول بياتيه «حيث إن المعتاد لن يرضينا»[9]. وعلاوة على ذلك فهي متغيرة ثقافيا، حيث إن «كل الأمم على الأرض ترى أن السلوكيات والثياب التقليدية لدى الأمم الأخرى سخيفة في بعض التفاصيل»[10]. ومن الممكن أيضا، كما يناقش أن تتم التسلية من خلال التناقضات التي نرفضها أخلاقيا، فإلى حدٍّ ما توجد هناك نكات فاسدة وهي في الواقع مضحكة كثيرا، أو حققت أعمالا فنية ذات صبغة إيديولوجية مشكوك فيها.

يربط كل من كانط وشوبينهاور الضحك بالتناقض، حيث يتحدث كانط في كتابه نقد الحكم، عن غرابة كيفية الانتقال المفاجئ للعقل، أولا إلى وجهة نظرٍ معينة ثم إلى وجهة نظرٍ أخرى لأخذ الدوافع بعين الاعتبار، فهناك يمكن أن تتطابق مع

التوتر المتناوب والاسترخاء للأجزاء المرنة التي تتصل مع الحجاب الحاجز لدينا[11]، مما يؤدي إلى أن تطلق رئاتنا الهواء على شكل ضحك. تقترن الحركات الفيزيائية والنفسية بشكلٍ مباشر، بطريقةٍ تربط نظرية التناقض بفرضيات الإطلاق، في كتاب شوبينهاور العالم إرادة وتمثلا، يعتبر التنافر الراهن هو ما بين مفهوم الشيء وإدراكنا الحسي له، فيما يمكن للمرء أن يخرج بنظريةٍ تفسر الفكاهة، ينشأ إحساس بالسخرية من وضع كائنٍ تحت مفهومٍ غير مناسب، أو تحت مفهومٍ مناسبٍ له من وجهة نظرٍ ما، ولكن ليس من منظورٍ آخر، يمكن للمرء أيضا تحقيق تأثيرٍ هزلي من خلال تضمين كائناتٍ مختلفة تحت نفس الفكرة.

يوجد أيضا عنصر التفوق في العمل. ينظر شوبينهاور إلى الإرادة على أنها صنف يتضمن ما هو مادي، وغريزي، وفكري، وبديهي، وعفوي ومُرضٍ، كما أنها مقحمة في صراعٍ دائمٍ مع العقل أو الفكرة. وتنشأ الفكاهة عندما يكون العقل، غير قادرٍ على التغلب على تعقيدات التجربة الإدراكية، ففي النسخة المعرفية من المغفل الذي يهزم السيد، يمثل العنصر الهزلي إلى حد ما الانتصار اللحظي للإرادة البسيطة على الفكرة المجردة، أو وفق منطق فرويد، الهوية على الأنا العليا، إذا كان هذا النصر سائغا، فإنه ليس سببا أقل أهمية بالنسبة إلى شوبينهاور كما هو بالنسبة إلى فرويد، أن يتم إخضاع العقل

للرقابة وكبت اللذة الحسية، وبناء على ذلك فإنه من الممتع، حسب كلام شوبينهاور، أن نرى أن «المربية الصارمة، التي لا تتعب، والمزعجة، والعادلة» قد هُزمت للتو. في هذا السياق يمكن للمرء أن يدعي بأن هناك أثرا للشماتة في كل أنواع الفكاهة، حتى عندما لا تكون مسلية نتيجة هموم الآخرين، إنها العقلانية الخاصة بنا التي اكتسبناها نتيجة بحثنا بفضولٍ عنها. إن الشخص القلق والمنزعج يمنحنا المتعة من تلقاء نفسه.

يدافع الفيلسوف الفيكتوري هربرت سبنسر عن نظرية التناقض في مقالةٍ عن فيزيولوجيا الضحك، على الرغم من أننا رأينا بالفعل أنه يدعم فرضية الإطلاق أيضا[12]. يدعي تشارلز داروين أن الضحك ناتج عن «شيءٍ متضاربٍ أو غير قابلٍ للفهم، أو مفاجأة مثيرة»[13] لكنه يرى أن هناك عنصرا متفوقا في ضحكتنا كذلك. فهو مثل العديد من المفكرين الآخرين، يربط بين فرضيتين مختلفتين للفكاهة، وكذلك الحال بالنسبة إلى سيغموند فرويد، رغم أن وجهات النظر المذكورة في دراسته هي نظريات الإطلاق والتناقض. لقد رأينا بالفعل كيف تتمحور الفكاهة من وجهة نظر فرويد على إلغاء الكبت، ولكنه يربطها أيضا مع عددٍ من السمات غير المتوافقة مجموعة بعضها مع بعض. فعلى سبيل المثال تربط القافية كلماتٍ مختلفةٍ بطريقةٍ صوتية، وهي من وجهة نظر فرويد نوع من الفكاهة.

يرى رالف والدو إمرسون في مقالٍ بعنوان الفكاهة أن

الفكاهة في شكلها العاطفي الفطري هي كالصراع بين المثالي والفعلي، أو الفكرة والفعل، فهي تنطوي، كما تابع في مقاله، على فهم التناقض. ويرى روبرت أل لاتا أن ذلك ناتج عن سلسلةٍ من التحولات المعرفية السريعة التي تنطوي على استرخاء العقل وبالتالي إنتاج الضحك، على الرغم من أن مثل هذه التحولات لا تحتاج في نظره إلى تناقض، فهو يميز فرضيته عن نظريات التعارض المعيارية[14]. وينظر جون يونغ تومسون غريغ إلى الضحك على أنه نتيجة للتذبذبات المفاجئة بين، القول، والمتعة والألم، أو من فكرةٍ أو عاطفةٍ واحدة إلى فكرة متفاوتة غير متشابهة[15]. في كتاب قانون الخلق، يعامل آرثر كويستلر الفكاهة بأسلوبٍ مماثل كأنها تنبثق عن نزاعٍ من الأطر المرجعية غير المتوافقة[16]. بينما يرى جون موريل أنها تعتمد على التحولات المفاجئة الحسية أو الخيالية أو الإدراكية أو العاطفية[17]. وفي كتابها تجد ألينكا زوبانسيك مصدرا رئيسيا للفكاهة في الطريقة التي ترفض بها مجموعات مختلفة من الناس أن يتم جمعها معا، حيث أننا نتحرك بين التفسيرات الحصرية المتبادلة، وهي ترى أن هناك نوعا من الفجوة، واللغز أو التناقض في الحالة البشرية التي يمكن للضحك أن ينبثق منها، كما هو الحال بالنسبة إلى جوناثان سويفت. إن الإنسانية، يقول زميل سويفت ألكسندر بوب، هي المجد، والفكاهة، واللغز، والدعابة على وجه التحديد لأنها المعضلة.

إن التناقض الفكاهي له تاريخ طويل...[18]. يسعى مايكل كلارك لحل المشكلة من خلال الادعاء بأن التناقضات التي نجدها هزلية هي تلك التي نتمتع بها ببساطة، وليس لأي دافعٍ خفي[19]. إن السريالية، على سبيل المثال، ليست مضحكة لأنها صُممت على الإحباط، بدلا من الاستمتاع بالسخافات كغايةٍ في حدّ ذاتها، ومع ذلك يمكن للمرء أن يتعامل مع فكرة تساقط الثلوج في أيار/ مايو على أنها غاية في حدّ ذاتها، أيا كان ما يعنيه ذلك، دون أن يتم تحويلها كنتيجةٍ لذلك إلى قطعة من الفكاهة. (على أي حال هناك أسباب بيئية محبطة لكونها تعتبر أقل تناقضا اليوم مما كانت عليه عام 1875، عندما نشر في كتابه، إن ما هو مُتنافر في وقتٍ ما أو مكانٍ ما لا يجب أن يكون كذلك في وقت أو مكانٍ آخرين). يؤكد كلارك أن التناقض هو شرط ضروري لكنه ليس كافيا للفكاهة، لكن هذا أمر مشكوك فيه بالتأكيد، وعلى العكس لا يبدو أن ذلك ضروري ولا كافٍ. ليس ضروريا لأن هناك أشكالا من الفكاهة التي لا تنطوي على أي معنى واضح للتناقض، وليس كافيا لأن كل هذه التناقضات ليست كافية لإثارة الضحك، إن بعض أنواع التناقض مزعجة أو مثيرة للاشمئزاز وغير سارة أو غير مرحة، ومن غير المحتمل أن يؤدي ظهور صورةٍ أخرى فجأة إلى نوبة من الضحك في عائلتك وبين أصدقائك.

هناك مشكلة أخرى في الفرضية وهي الطبيعة المرنة

لمفهوم التناقض، والذي يمكن بلمسة من الإبداع أن يحجب العديد من الحالات، إن الأمر متروك للقارئ ليقرر من المناقشة التي ستلي ما إذا كان المفهوم واسعا جدا، أو ما إذا كان يمكن بسهولة أن يبسط الفائدة إلى أبعد الحدود....

هذا النوع من التنافر ينطوي على فجوةٍ بين ما يُقال وبين ما يقصده المرء، كما هو الحال مع النكتة القديمة المناهضة للسوفيتية «إن الرأسمالية هي استغلال الإنسان للإنسان، في حين أن الشيوعية هي فقط حالة عكسية». في كلتا الحالتين إن المعنى الرسمي هو إصدار معنى غير رسمي يتعارض معه بشكلٍ هزلي، حبكة أخرى من الفكاهة السوداء من العالم الشيوعي السابق، والتي تنطوي أيضا على التناقض. يثير التناقض بين الاتحاد السوفيتي والشكل المخفف من الستالينية آنذاك في السلطة في يوغسلافيا: «في الاتحاد السوفياتي، يقوم مسؤولو الحزب بقيادة السيارات بينما يسير الناس، بينما في يوغوسلافيا يقود الناس بأنفسهم السيارات من خلال ممثليهم المنتخبين».

الطبيب يخبر مريضه: «يجب عليك التوقف عن الاستمناء».

يسأله المريض: «لماذا؟».

أجاب الطبيب بنزق: «لأنني أحاول إجراء فحصٍ طبي».

إن هذا أيضا يعتمد على إحساسٍ بالتناقض، مثلما نهفو بدون تحذيرٍ من هيكلٍ مرجعي واحد (الاستمناء بشكل عام) إلى آخر (الاستمناء هنا والآن)، «كيف يمكن أن تكون هناك

سلطة محتكرة واحدة؟». يلعب على التناقض الذاتي الظاهري الواضح، أو يتناول حكاية ضابط الجيش البريطاني في الحرب العالمية الثانية الذي طلب من رقيب في الجورخا أن يأمر رجاله بالقفز من طائرةٍ على علو ألف قدم، تشاور الرقيب مع رجاله، وعاد إلى الضابط مع قراره بأنهم يعتبرون القفز من هذا العلو خطرا جدا، وبدلا من ذلك كانوا مستعدين للقفز من علو خمسمائة قدم، وبسبب هذا الفشل الهيستيري الواضح عند هؤلاء النخبة المعروفين بشجاعتهم حذّر الضابط الرقيب أنه على ارتفاع خمسمائة قدم لن يكون لدى رجاله الوقت الكافي لفتح المظلات، «أوه، أنت تقصد أننا سنهبط بالمظلات؟». إن التناقض هنا يدور حول صراعٍ على الافتراضات، وكذلك على رغبة جورخا الفضولية بقذف نفسه من ارتفاعٍ لا يمكن النجاة منه، وليس من أي ارتفاعٍ آخر.

هناك هفوة مماثلة في بنية قصة الزائر الذي تم اصطحابه من قبل مرشدٍ سياحي إلى معرضٍ فني في موسكو ثم توقف أمام لوحةٍ تحمل عنوان «لينين في سان بطرسبرغ»، وبتفحص اللوحة الزيتية عن كثب، لا يمكن للزائر أن يرى سوى رسم لزوجة لينين، كروبسكايا، في السرير مع عضوٍ شاب وسيم من اللجنة المركزية في غرفة نومٍ في موسكو. سأل الزائر بارتباك: «ولكن أين لينين؟». فرد عليه المرشد السياحي: «إن لينين في سان بطرسبرغ». إن توقعنا بأن عنوان اللوحة سيمثل ما تعرضه

يجب أن يتغير على نحوٍ مفاجئ، لأننا ندرك أن لينين في سان بطرسبرغ يُشير إلى أحد أسباب وصف المشهد، وليس إلى المشهد نفسه، أو خذ بالحسبان هذا الحوار الموجز إلى حدٍّ كبير:

أ: أنا ذاهب لرؤية هذا الفيلم عن التايتانيك.
ب: أوه، إنه رائع، لا سيما في النهاية عندما تغرق.
أ (ساخرا): شكرا جزيلا!

إن التناقض هنا واضح: فكيف يمكن لأي شخصٍ أن يعرف عن التايتانيك دون أن يكون مدركا للحقيقة الوحيدة الأكثر وضوحا حول هذا الموضوع؟ ربما نشعر أيضا برعشةٍ سادية إلى حدّ ما عند هزيمة المتكلم الثاني، الذي أدلى على نحوٍ عفوي بمعلوماتٍ عن حبكة الفيلم، بالإضافة إلى السخط المسلي لرفيقه غير العالم بالفيلم، إن الإحراج (للناس الآخرين، على الأقل) يمزج بين اللذة والألم، إن الجهل بالتايتانيك، بالمناسبة، ليس مقتصرا على النكات. وجدت صديقة لي والتي كانت تعمل مرشدةٍ سياحية في متحف التايتانيك في بلفاست نفسها مندهشة باستمرار من قبل الأميركيين المحتارين الذين لم يستطيعوا فهم سبب تخصيص المتحف للفيلم.

يمكن أن تحدث زلة سريعة في المعنى، أو تحول في المشهد أو توقعات مخادعة مفاجئة يمكن أن تظهر على المستوى اللفظي البحت... مثلما يتصادم معنيان متشعبان في الاقتصاد ما بين التطابق والاختلاف[20].

وينطبق الشيء نفسه على التلاعب بالألفاظ، وهو أدنى شكل من أشكال الهزل الحي، كما في «الرجل الذي غرق في وعاءٍ من الموسلي، فلقد جذبته حبوب الزبيب القوية». حتى مع مثل هذه المواقف الضعيفة، يُسمح للعقل بالحرية للحظة، كما هو الحال في نظرية كانط في الفن، حيث يستمتع بالتوفير الناتج عن توافق المعنى، حيث أن لغز المصطلحين هو مصطلح واحد أو المصطلح الواحد يصبح اثنين، كالإحساس بالتوسع والطاقة الحرة الذي قد يؤديه التعديل المفاجئ للمعنى، وننتقل من صرامة الحالة المعرفية إلى الحالة التي يمكننا فيها التخلص من منطق السبب والنتيجة، أو قانون عدم التناقض، ونستمتع بالسخرية أو العناد في حدّ ذاته، نحن لم نعد مقيدين بحقيقة أن كل شيءٍ هو نفسه وليس شيئا آخر، وإن التحرر من هذا القيد يمكن أن يأخذ شكل الضحك، إذا استثمرت الأنا في الانسجام، والتجانس، والأحادية، فإن الهوية تعشق الفُتات، والهراء، والأشياء الجزئية، والتعددية، وغير المحددة، وكلها مقيدة من وجهة نظر الأنا لتبدو متناقضة أو سخيفة. وتحدث النكتة عندما تنغمس الأنا للحظةٍ في هذا العنصر الغريب. من طبيعة مبدأ الحقيقة أن يظل العقل مركزا من خلال إقحام الاحتمالات الأخرى المستقلة بعضها عن بعض، وفي طبيعة الفكاهة أن تسمح لها بالانتشار فيها.

إن تشوش التوقعات، في بعض الأحيان من خلال كلمةٍ

واحدة، هو شكل مألوف من التناقض... وفي كل هذه الحالات يكون الإحساس بكلمةٍ أو عبارةٍ ما مُضللا بطريقةٍ هزلية بالكلمة التي نتوقعها، حيث أن اللغة تكون في مكانها المناسب وغير المناسب في الوقت نفسه، لأننا مجبرون على الاحتفاظ بالمعنى التقليدي في حالة توتر مع تحريف الدلالات اللفظية. إن نكتة دوروثي باركر «كان العبور عبر المحيط الأطلسي قاسيا لدرجة أن الشيء الوحيد الذي كان بإمكاني الاحتفاظ به في معدتي هو أول شخصٍ أمامي». هو مثال على ذلك، وإن اللافتة التي يعتاد الناس في بعض الأحيان على رؤيتها على حاويات القمامة العامة «ترفض أن يتم وضعها في هذه السلة»، يجعل معناها وفقا لمقطع كلمة «رفض» يدل على أهمية الأمر، بالإضافة إلى الأمر السخيف عندما يتم تحذيرنا بصرامةٍ بألا يحشر المرء نفسه في صندوق القمامة، فإننا نبتسم على الطريقة التي يتم اتباعها في التحذيرات الرسمية، مع هالة التهديد الضعيفة، حيث إن ذلك يجردها من وزنها ويجعلها تبدو تافهة. هكذا يتعاون التناقض والتفوق معا، ومع ذلك قد يدعي المرء بأن التنافر ليس نفسه التعارض، حيث إن هذا الأخير هو قضية أن يكون الشيء غير ملائم، وغير متوافق، وغير قابلٍ للحفظ، والذي لا يحتاج إلى أن يكون مطابقا لجميع التناقضات.

وبشأن موضوع الكلمات الفردية، نتذكر قصة الرجل الذي ذهب إلى المستشفى للمطالبة بأن يتم إخصاؤه، وبعد

السعي بدون جدوى لإبعاده عن هذه الرغبة المنحرفة، استسلم الطاقم الطبي في نهاية المطاف لرغباته وأزال خصيتيه في عمليةٍ جراحيةٍ طويلة، ثم تمت إعادة المريض مجددا إلى جناحه، وعند التعافي من المخدر قام بسؤال المريض في السرير المجاور عن العملية التي يريد أجراءها، أجاب الرجل: «الختان»، «هذه هي الكلمة المعبرة!» صرخ رفيقه المخصي حديثا، وهو يصفع جبينه متأسفا. إن هذه النكتة التي تجعل الرجال مرتبكين على نحوٍ أكبر بكثيرٍ من النساء، توضح مع أمورٍ أخرى كيف أن عدم التناسب هو نوع من التناقض.

يتحدث أرسطو في بلاغة الدعابة بأن الدعابة تنبثق من انتهاك التوقعات اللفظية، في حين يلفت شيشرون الانتباه في رسالته حول الخطابة بأن أكثر أنواع النكتة شيوعا هي عندما يتم توقع شيءٍ ما ويتم قول شيءٍ آخر، ومن خلال هذا التفتت الصغير في المنطق، يمكن للضحك أن يظهر، ويمكن لتغييرٍ بسيطٍ في علامات الترقيم أن يَحرف عن المعنى المقصود بشكلٍ هزلي «الحارس يُمسك، قضيب لاعب البولينغ»، أعلن معلق لعبة الكريكيت في إذاعة في إحدى المرات، وبدون قصدٍ لم يكن مدركا بأن إزالة الفاصلة قد تؤدي إلى حرف المعنى بشكلٍ كلي. حتى أن تغيير نبرة الصوت يمكن أن تُشير إلى تقلبٍ فظ في المعنى، كما هو الحال مع الرجل الذي عندما تم تنبيهه بأن العددين السالبين يعطيان عددا موجبا، ولكن

العكس غير صحيح، أجاب بسأمٍ «نعم، نعم». هناك قدر كبير من الفكاهة التي يتمتع بها وودي آلين تعتمد على التناقض:

«ليس هناك شك بوجود عالمٍ غير مرئي، لكن المشكلة هي بأنه كم يبعد عن مركز البلدة وإلى أي وقتٍ يبقى في حالة نشاط؟».

«أنا لا أريد تحقيق الخلود من خلال عملي، بل أريد تحقيق ذلك من خلال العيش المعتاد في شقتي».

«إن أحد اللصوص (في الجلجلة) قد تمت حمايته».

كتب صامويل بيكيت في مالون يموت. «إنها نسبة سخية»، إن هذا يدعى بالكوميديا المتجهمة لأن خطاب علم اللاهوت يختلط مع لغة المحاسبة، إن هيبة الشخص تتلاشى نتيجة استعمال الألفاظ البذيئة مع الآخرين.

إن التفاهة أو السخرية هما بهذا المقدار من التناقض، فهما في أي مكان متناقضان بشدة، ومع ذلك يمكن تصنيف الانحراف الأخلاقي كنوعٍ من التعارض، حيث أنه يستدعي معارضة القاعدة السلوكية لتنفيذه، وبالتالي يجعلنا في حالة مواجهةٍ متوترة بين الاثنين. في الواقع تعني كلمة الفكاهة في الأصل أن مزاج الشخص ينحرف عن القاعدة العامة. قد يضحك الناس على التشوهات، ليس فقط، أو على الإطلاق، انطلاقا من الإحساس بالتفوق، ولكن لكونها متعارضة، نحن نبتسم عندما نرى غريب الأطوار لأنه يُخل بتوقعاتنا النمطية.

ويجمع هنري بيرغسون، الذي يرى بأن مثل هذه التشوهات ينبغي أن تُصحح بدلا من أن تُعطى قيمة كبيرة، بين نظريتي التفوق والتعارض. يمكن من وجهة نظره اعتبار القسوة الاجتماعية التي تُفضي إليها الفكاهة بمثابة شكلٍ من أشكال التعارض، لأنها تعني عدم التوافق مع الاتفاقيات السائدة. وعلى النقيض من ذلك فإن إيديولوجية بيرغسون الخاصة بالعضوية قد دُمجت مع الأشياء التي تنقسم وتتصادم.

إن أحد أشكال عدم المرونة هذه هو الهوس الأحادي. ما هو السبب في أن نظرة التشاؤم الدائمة لشوبنهاور تعتبر مرحة للغاية؟ ليس لأن هناك أي شيءٍ في ما يخص نظرته للعالم أقل متعة، بل بسبب تشبثه بفرضيةٍ محددة مهما كانت الظروف، رافضا كل التسويات والتنازلات، ساعيا قدر ما يستطيع إلى تحسينها لتشمل أكثر الأسباب التي لا يمكن تصديقها. هذا هو النظير العقلاني ما عدا ذاته، إن التماسك المُفرط هو مدمر للشعور الطبيعي بالواقع كما هي الفوضى المطلقة، وفي رواية تريسترام شاندي، فإن عجز تريسترام الخاص عن توحيد تجربته هو ببساطة صورة مرآةٍ معكوسة عن طريقة البناء التي يتبعها والده وولتر المخبول.

يمكن للمضاعفات والتكرارات أن تكون متضاربة، حيث إن هناك ظواهر معينة - الكائنات البشرية، على سبيل المثال - نتوقع أن تكون غير قابلةٍ للتكرار، ويتم التخلص من توقعاتنا

عندما لا تتبين صحتها، وأبرز مثالٍ على ذلك هما السكرتيرتان الباكيتان. وهناك حالات أخرى يكون فيها الذي يبدو مثنى واحدا في الحقيقة، كما هو الحال مع الرجل الذي استفسر من موسيقي مشهور عما إذا كان النطق الصحيح لاسم مؤلفٍ معين هو شوبرت أو شومان. وقد يدّعي المرء أن أحجية الاثنين في واحد، أيضا تلغي المنطق القمعي المعتدل الذي ينطوي عليه التمييز بين التطابقات المنفصلة بشكلٍ صارم. إن القيام بذلك يدفعنا إلى الضحك، كما نفعل في التمثيل البارع؛ نحن قادرون على تخفيض استهلاكنا النفسي، ولكننا لن نتمكن من ذلك عندما تُثار ظاهرتان مختلفتان تماما.

إن التكرار بالنسبة إلى برغسون هو عبارة عن جهازٍ ميكانيكي، فهو ذلك الجهاز الذي يحطم ما ليس له حل، وبدلا من التصرف على نحوٍ خلاق، يكرر المرء الأمر بصورةٍ عمياء، كما هو الحال في أشكالٍ معينة من الاضطرابات العصبية، وهذا هو الهزل بمعنى أن الهوس الأحادي هو كوميدي. إن أحد الأسباب التي يمكن أن تجعل التقليد أو المحاكاة أمرا مسليا هو أنه شكل من أشكال التكرار، مما يعني تضمين التجانس بين العناصر المختلفة حقا، ومع ذلك فإننا نبتسم أيضا للمهارة التي يتم بها تنفيذ التمثيل أو المحاكاة الساخرة أو التقلبات التهكمية، والتي هي عبارة عن مصادر أخرى للمتعة. نحن نشعر ببعض الابتهاج نتيجة الإحساس الذي يمكن للمرء أن

يشعر به في مشهدٍ تم إعداده بمهارة، مما يضاعف من التأثير الهزلي، إلى جانب ذلك يسمح لنا الأداء القوي بتوفير الجهد الذي نبذله لتقديره، وبالتالي تجنب الإرهاق، وعندما يتعلق الأمر بالتمثيل، قد يكون هناك أيضا عنصر عدواني معتدل في العمل: «انظر، يمكنني أن أكون أنت بنفس الدرجة التي أنت عليها، بل ربما أفضل. أنت لست مميزا على كل حال».

إذا كان هناك شيء ما هزلي (أو غريب نوعا ما في بعض الأحيان) حول الازدواجية، فهو متعلق بالتميز، في الواقع إن كلمة خاص تعني إما نوعي أو استثنائي أو غريب أو متقلب أو مختلف. إن محاولاتنا التصنيف قد تتم إعاقتها من خلال عدم التطابق الغريب للأشياء، ولكن ذلك يربكنا إلى حدّ سواء بسبب الأشياء غير القابلة للتصنيف مثل بعض شخصيات ديكنز الخيالية، التي تقدم إلينا مع لغزٍ بحت. هناك شيء غامض، بل وحتى مثير للأعصاب، حول الذات المتطابقة على نحوٍ كلي، تشير كلمة الفكاهة أصلا إلى هذا النوع من الخاصيات، وهو الأمر الذي سوف نرى فيما بعد أنه قد لعب دورا متميزا في الثقافة الإنكليزية، ومن أجل تسلية الأشخاص يجب أن نلاطف نزواتهم ونقاط ضعفهم، وهو عمل قد يكون مثيرا للإعجاب من الناحية الأخلاقية، ومع ذلك إذا لم يكن الرجال والنساء ضعفاء وحمقى للغاية، فلن يحتاجوا إلى مثل هذه الملاطفة في المقام الأول. وبهذا السياق، يقلل الهزل من شأن الإنسانية في

الوقت نفسه الذي يشكل مثالا يستحق الثناء عليه.

إن النوع الآخر من التناقض هو التشويه، حيث يكبح الشخص التوتر في المعنى العام والنسخة غير المباشرة منه. يقدم الكاتب الإيرلندي فلان أوبراين في كتاب التعليم الشفهي المبتذل مجموعة غنية من الأمثلة:

... لاختبار نظرية التناقض دعونا نأخذ ثلاثة مواقفٍ هزلية واقعية، لقد كان صديقي الأميركي الخبير بعلم الإنسان يقود سيارته بسرعةٍ كبيرة في غرب إيرلندا عندما أوقفه رجل شرطة: «ما الذي ستفعله»[21]. سأله الضابط، وهو يميل باتجاه نافذة السائق بطريقةٍ وكأنه يهدده. «كنت على وشك أن تصطدم بسيد الضباب؟». في لحظةٍ آسرة اعتقد صديقي أنه عثر على قبيلة ضائعة في كونيمارا والتي تجسد الطقس، وذلك نتيجة الحديث عن سيد الشروق، وسيدة الأمطار، وشقيق الرعد، وما إلى ذلك، وبسرعة يتخلى عن هذه الفرضية، ثم يقرر أن الضابط كان ببساطة يتعامل بفوقية ثم أجاب بسخريةٍ كبيرة «حسنا أعتقد أنني سأضع سيد الأقدام على سيد الفرامل». عندئذ نظر إليه الشرطي بغرابة ثم صرخ، «لقد قلت الضباب أم الضباب (كما في اللكنة الأمريكية)».

لقد أمضى صديق آخر لي فصلا دراسيا كأستاذٍ زائر في إحدى الجامعات في غرب أفريقيا حيث كان هناك عدد من الطواويس في أحد المروج، وبالعودة إلى الحرم الجامعي بعد بضع سنواتٍ

فـي زيـارةٍ قصيـرة، كان يتجول مع نائب رئيس الجامعة الأفريقي عندمـا لاحـظ أن الطواويـس لـم تعد موجودة «مـا الذي فعلتموه بالطواويـس؟». وجـه سـؤاله إلى نائب رئيس الجامعة، ثم شـعر برغبةٍ بالمزاح، وأضاف: «أنتم لم تأكلوها، أليس كذلك؟». التفت النائـب بملامحـه الرزينة تجاهه وأجـاب: «لقد غادرت الدكتورة والسيدة الطاووسة إلى لندن الشهر الماضي».

أخيرا حكاية أخرى ولكنها متعلقة بي، كنت أتصفح مكتبة في أكسـفورد عندما لاحظت عرض كتب سلسـلة «البسـيط»- «الألمانية المبسـطة»، «الكيمياء المبسطة» وهكذا دواليك. كان أحد أصدقائي، وهو فيلسـوف بارز في أوكسـفورد، يقف إلى جوار كشك الكتب، متجها إلى مجلد «الفلسفة المبسطة»، لقد اغتنمـت الفرصـة لأقـوم ببعض السـخرية، فتسـللت من خلفه وهمسـت فـي أذنه، «هذا صعب قليـلا عليك، أليس كذلك؟». فاستدار مذعورا، وكانت أول فكرةٍ راودتني هي أنه قد خضع لجراحةٍ تجميلية، ثم أدركت أنه لم يكن صديقي على الإطلاق، بـل كان شـخصا غريبـا لا أعرفـه. تمتمـت معتـذرا، وخرجت مسرعا من المتجر. في مكان ما في العالم هناك رجل يعتقد أن الناس في أوكسفورد بغيضين ومتكبرين لدرجة أنهم يتهكمون علنا من الغرباء الراغبين في تحسين مقدراتهم.

كل الحالات آنفة الذكر تنطوي على تناقضاتٍ من نوع ما: صراع المعاني، رجل الشرطة الذي ينغمس في حديث الأطفال،

والتفاوت البشع بين محادثة لبقة مع أحد الضيوف والتلميح القذر بأنه هو وزملاؤه من أكلة لحوم البشر، وعدم القدرة على الاستسلام من دون سبب وجيه أمام شخصٍ غريب كليا، ولكن لا يوجد في أية واحدةٍ من هذه الحالات تعارض بين القوى المسببة للفكاهة. إن نظرية الإطلاق تعلل على نحوٍ مؤكد التأثير الهزلي بشكلٍ أفضل بكثير؛ نحن نضحك لأننا نستطيع أن نحرر أنفسنا من قيود الأعراف ونشبع رغباتنا بالمرح عن طريق البدائل المتاحة مثل العجرفة والوقاحة مع شخصٍ ذي سلطة أو الوقاحة الفظة، في كل حالة هناك عنصر سادي أو ماسوشي في العمل، مثلما نستمتع بإزعاج الآخرين، أو حتى (كما هو الحال في حادثة متجر الكتب) إزعاج الذات، إنه لشيء مُرضٍ بمقدار ما هو مؤلم رؤية أحدهم في حالة إذلال، ويرجع ذلك جزئيا إلى أنه يعزز ذواتنا الضعيفة، جزئيا لأن ذلك، كما اقترحنا مسبقا، يمنحنا بعض التساهل غير المباشر مع نقاط الضعف الخاصة بنا.

إن الكمية المحددة لما نراه مسليا أكثر من اللازم لا تساوي شيئا (مقتبس عن عبارة فرويد)، مما يعني أنها نتاج مجموعة متعددة من العوامل. قد تجمع النكتة بين التلاعب الممتع بالألفاظ، الحر من أية قيود، والهراء أو الغموض مع تصادم المفاهيم غير المناسبة، والصدمة العاطفية والعداء الانتقامي ضد بعض الضحايا التعساء، فضلا عن إعطائنا درجة من المتعة

الجمالية من خلال ملاءمته والحصول على خلاصته والموهبة التي تم توظيفها لذلك.

إن جزءا كبيرا من الهزل هو في موضع تساؤل بين كونه خطيئة أو انحرافا أخلاقيا، وبما أن الحدود بين الظواهر المختلفة ضبابية وغير واضحة، فنحن قادرون على تهدئة الحافز الشديد الذي يدفعنا للقيام بعملية التصنيف، وإن الطاقة التي نحفظها أثناء القيام بذلك سيتم تصريفها في الضحك، يمكن أن يكون هذا حقيقة السخرية، والتفاهة، والتلاعب بالألفاظ، والغموض، والتعارض، والانحراف، والفكاهة المتعلقة بالموت، وسوء الفهم، وتحطيم المعتقدات، والشذوذ، وعدم الجدارة، والتكرار، والهراء، والتنافر، والتغيرات السريعة والغلو، إن الاحتمالات غير المتوافقة بشكل متبادل والتي يجب أن يستثنيها مبدأ الواقع من أجل الحفاظ على درجة من النظام والتماسك، تتفاقم عند اندلاع الفوضى السياسية، حيث يتوقف العالم فجأة عن كونه ثابتا ومتناسقا بشكلٍ ذاتي كما ظهر منذ لحظاتٍ قليلة، إذا تم الضغط بهذا الاتجاه بعيدا جدا، يمكن أن تكون النتيجة خسارة مرعبة الاحتمالات، وبالتالي تبدأ المتعة بالتدرج في الألم.

لقد أدرجت التناقض في قائمة المكائد الهزلية المقدمة للتو، ولكن هناك أحاسيس يمكن أن يُدرج معظمها تحت هذا العنوان. وهذا أيضا يقود المرء إلى التساؤل مرة أخرى عن

مدى فائدة مثل هذا المفهوم الواسع، إن المشكلة الأخرى مع نظرية التناقض هي أنها وصفية وليست تفسيرية، فإنها تخبرنا عن ما نضحك بسببه، ولكن ليس عن سبب قيامنا بذلك. ما نحتاجه، إذن، هو ربط نظرية التناقض مع نظرية الإطلاق، والتي هي في الواقع خطوة توضيحية. لقد رأينا أن هناك باحثين نظريين يربطون التفوق بنظرية التناقض، أو ما سبق مع نظرية الإطلاق، لكن الإطلاق والتناقض سيبدوان الأكثر فائدة حيث سيجمعان العديد من الحالات، من أجل صياغةٍ أكثر اكتمالا، إذن، إن ما اقترحته مسبقا: تحدث الفكاهة في معظم الأحيان عندما يؤدي بعض الخلل اللحظي للعالم المنظم المعنى على نحوٍ جيد إلى تخفيف قبضة مبدأ الواقع. يبدو الأمر كما لو أن الأنا قادرة على التخلي عن إصرارها الشرس على الانسجام والتماسك والاتساق والمنطق والخطية والعلامات الواضحة، وتوقفها عن صون المعاني غير المرغوب فيها والترابطات اللاواعية، مما يسمح لنا بالتمرد في تنويع ممتع من المعنى ويؤدي بنا إلى إطلاق الطاقة النفسية المحفوظة من قبل معارضة مبدأ الواقع بابتسامة أو نخيرٍ من الضحك. الجدير بالذكر أن فرويد، المفسر الأساسي لنظرية الإطلاق، لا يصوغ تماما هذا الارتباط، إنها الطاقة النفسية التي ننفقها في كبح الفاحشة والعدوانية التي تدعي انتباهه في كتاب الهزل، وليس في معظمها العمل اللاواعي المشارك في الحفاظ على إحساسٍ

متجانس ومتماسك بالواقع.

إن واحدة من أروع الروايات المصورة، للورينس ستيرني تريسترام شاندي، تعرض هذا التحطم لمبدأ الواقع بكل جرأة، غير قادرةٍ على الحفاظ على وحدة وتماسك اللاوعي، والحاجة إلى عدم ترك أي شيءٍ على الإطلاق خارج الحسبان. تجد رواية تريسترام نفسها بلا هدف في اللانهاية المحتملة للنص، وتنتقل بشكلٍ متقن من أحد الفصول إلى الفصل التالي، متنقلة من نقطة زمنية واحدة إلى أخرى، غارقة في تخمة المحتوى وغير قادرة على التعبير عن شيءٍ واحد دون أن تعبّر عن نصف المحتوى الآخر في الوقت نفسه، وكلما كان البطل يسعى بإخلاص لتدوين قصة حياته، يجد نفسه مضطرا إلى أن يقدم لنا مجموعة هائلة من المعلومات التي تبدأ بها الرواية بالتراخي، حيث تؤدي تمثيلية واحدة إلى إنتاج أخرى ثم أخرى، وهكذا حتى الوقوع في المأزق السردي ثم تبدأ بالتفكك والتمزق. إن الواقعية الكوميدية هي حتمية قمعية، وهي بليغة في الأمور التي لا تتناولها بنفس المقدار في الأمور التي تفعل بها ذلك، وهذه الحصرية تتناقض مع روح الكوميديا الشاملة. وفي الرِقة المصطنعة الخاصة من المهم ألاّ يُخدع قراؤه من خلال تشكيل قصته وتحريرها. وينجح تريسترام بسادية خفيفة في إغراقهم في إرباكٍ مطلق. إن هذا الانهيار الكارثي لمبدأ الواقع، الذي تم الدفع به بعيدا بما يكفي وينتهي بالجنون، هو هزلي بشكلٍ نمطي.

في مقالةٍ مثيرةٍ للإعجاب على نحوٍ خاص بعنوان مبدأ السخرية والدعابة، تمت الاستعانة بالفعل بالناقد الذي عاش في القرن التاسع عشر وليام هازليت الذي اقتبس من نظريات الإطلاق والتناقض. إنه يتحدث عن «الإجهاد المألوف الذي يصنعه العقل عند توقع ترتيبٍ معين للأحداث، حيث يتبع الحدث تلو الآخر بانتظامٍ وثقلٍ معينين بشكلٍ مرتبط بهما». وكيف أن «السخرية، أو الهزلية، هي تخفيف أو تحرير غير متوقع لهذا الإجهاد وفق درجة شدته المعتادة، وذلك من خلال هذا التحول المفاجئ في ترتيب أفكارنا، مثل مفاجأة العقل على حين غرة، حيث يلقي بها بعيدا عنه، ويُفاجأ بها بشعورٍ ممتع مليء بالحياة، ولا يترك أي وقتٍ ولا أي ميلٍ للأفكار المؤلمة»[22].

إن هذه، في الواقع، هي رواية هازليت قبل فرويد فيما يتعلق بإلغاء الكبح النفسي. إن جوهر الفكاهة، كما يؤكد يكمن في «الفصل غير المتناغم بين فكرة وأخرى[23]، أو التنافس بالشعور تجاه الآخر»، وينتج عن هذا الصدام أو التشويش المفاجئ تشنج عقلي أو اضطراب يظهر على شكل تشنجٍ بدني مسببا الضحك، إنه مفهوم مناهض للثنائية الهزلية، والذي لا يمكن فصله عن العقل والبدن كما هو الأمر في الجيب الذي لا يمكن فصله عن البطانة، «لقد تم توجيه العقل إلى خاتمةٍ معينة» حسبما لاحظ هازليت.

تكون النتيجة إنتاج حل فوري للاستمرارية في سلسلة أفكارنا، هذه هي الإثارة المتبادلة والاسترخاء للخيال، وإن الدافع أيضا يُذهل العقل بشكلٍ واضحٍ في حالته غير المستقرة الفضفاضة، وقبل أن يتوفر له الوقت لاسترداد وتجميع نفسه، يسبب ذلك الإثارة المتبادلة والاسترخاء، أو الحركة المتشنجة غير المنتظمة للجهاز العصبي والعضلي، والتي تشكّل الضحك الجسدي. إن التقطع في أحاسيسنا يؤدي إلى تصادمٍ متوافق ومتنافر في الحالة النفسية[24].

الطريقة نفسها، كما رأينا، تنطبق على كانط. يدرك هازليت أيضا أنه يمكن أن يكون هناك عنصر ضار في الفكاهة، حيث أن منع الضحك يدفع ببساطة لإثارته، ولهذا السبب «بالكاد يمكننا الاحتفاظ بهدوئنا في خطبةٍ أو جنازة أو حفل زفاف»[25]. ووفق نظرية التحليل النفسي، فإن القانون يحرض على الرغبة بدلا من قمعها، فهو يغرينا للقيام بالتجاوزات بحيث يتمكن من أن يعاقبنا على ذلك.

إن البهجة في التنافر في رأي هازليت يجب أن لا يتم دعمها على الإطلاق، وهو يحذر من أنه «يمكن أن نصاب بالضيق من أي شيء يواجهنا. إنه لا يجادل في الفهم الكامل أو تحسين الإدراك، بل يتحدث عن انحدار للعقل والمزاج، مما يمنع الفرد من ربط أي من الفكرتين بشكلٍ مستقر أو منهجي مع الفكرة الأخرى»[26]. إن الطرافة اللبقة هي شيء واحد، لكن التحايل هو أمر آخر، كما سنرى في الفصل التالي، هناك دائما

مشـكلة في الكوميديا حول المدى الذي يمكن أن تذهب إليه قبل أن تتحول حالة المعنويات العالية المسموح بها إلى فوضى شفهية أو مفاهيمية.

بغـض النظـر عن الوفرة التي أثبتتهـا نظرية التناقض، فإننا لسـنا أقرب إلى شـرح سـبب ضحكنا على بعض أشـكال عدم الرضا وليس على الآخرين. إن ما أسـماه الفلاسـفة بالأخطاء الطبقية (بافتراض أن الروح هي عبارة عن عضو غير مرئي في الجسـد) ينطوي على تناقضات، لكن قلة منها يسـبب الفرح، كمـا أننـا لم نلقِ الضوء على السـبب فـي أن الكلام والمواقف التـي تبـدو خاليـة مـن هذا التناقض يمكـن أن تكون مضحكة، هناك أيضا نكات تنطوي على عدم تناسق، ولكنها تعتمد أساسا على ملذات الاستغلال البدائية، كما لاحظ الصحفي كريستوفر هيتشنز أنه كان بإمكان جورج دبليو بوش استخدام نظارة ذات عدسـة واحـدة بـدلا من زوجٍ من العدسـات. لذلك لم تُفصح الفكاهـة عـن كل أسـرارها، وقـد تسـتمر الصناعـة الأكاديميـة العظيمة المكرسة للبحث فيها بدون أية عوائق.

الفصل الرابع

الفكاهة والتاريخ

إن الطبقات الحاكمة في العصور القديمة والوسطى لم تمل إلى الفكاهة على الإطلاق، فعلى ما يبدو أنه منذ العصور الأولى كان الضحك شأنا صغيرا، مع تمييز حاد بين التسلية المتحضرة وأصوات الضحكات العالية الشعبية. يصرّ أرسطو على الفرق بين نوعي الفكاهة: الأول ذي التربية السليمة، والثاني ذي التربية المنحطة في الأخلاق النيكوماشية، فهو يضع خفة الدم في مكانة رائعة، فيصنفها إلى جانب الصداقة والصدق كواحدة من الفضائل الاجتماعية الثلاث، ولكن أسلوب خفة الدم المعني يتطلب الصقل والتعليم، كما الحال في نشر السخرية، حيث تقف جمهورية أفلاطون بحزم ضد حمل المواطنين على السخرية، وهي ترضى إلى حد كبير بالتخلي عن السخرية من العبيد والغرباء، فمن الممكن للسخرية أن تكون مدمرة اجتماعيا، بالإضافة إلى أنها سبب خطير للانقسام. لا يشجع على نشر الضحك بين فئة الحراس الأسطوريين بشدة،

جنبا إلى جنب مع صور الآلهة أو الأبطال الضاحكين. ويحرّم القديس بولس التهريج، أو ما يسميه الفكاهة، في رسالته إلى أهل أفسس[1]. ومع ذلك، فمن المحتمل أن للقديس بولس مغالطة صاخبة في ذهنه، بدلا من أن يوافق على الحكمة البديهية التي وافق عليها أرسطو.

يعلق باختين على هذا الموضوع قائلا: «إن الضحك في العصور الوسطى بقي خارج جميع المجالات الرسمية للأيديولوجيات المختلفة، وخارج كل الأشكال الرسمية الصارمة للعلاقات الاجتماعية، فقد تم النهي عن الضحك من قبل الطوائف الدينية، ومن الاحتفالات الإقطاعية والولائية، ومن جميع أنواع الاحتفالات العالية، وأصبح هذا الأمر من آداب السلوك»[2].

إن حكم الرهبنة الأقدم الذي نعرفه نهى عن المزاح، بينما كانت قواعد القديس بنديكت ثابتة في معارضتها الضحك المستفز، وقد اعتبر وقاحة فرض عليها القديس كولومبانوس الصيام ككفارة. ففي رواية أومبيرتو إيكو اسم الوردة أدى فزع الكنيسة في القرون الوسطى من الكوميديا إلى القتل والفوضى. أما القديس توما الأكويني الذي عادة ما يكون أكثر تفهما في تفسيراته اللاهوتية حول هذه المسألة، فقد أوصى بالفكاهة كشكل من أشكال العلاج في الكلمات أو الأفعال، فالأمر يتعدى متعة الروح. لقد اعتقد أن الفكاهة أمر ضروري

للتخفيف عن النفس، لكن بالطبع، تردد بالانخراط في الفكاهة فقد رآها أحيانا نوعا من أنواع الرذيلة. بالنسبة إلى اللاهوت المسيحي، فإن البهجة التي لا معنى لها للمزاح تعكس الفعل الإلهي للخلق، الذي كان بمثابة مكافأة أعطيت من أجل الناس، فهذا المزاح يظهر من دون الحاجة له ومن دون أن يقوم الإنسان بأي وظيفة في ذهنه، فقد صمم العالم فقط من أجلها، إنها أشبه بعمل فني أكثر من منتج يدوي.

إن ارتياب الكنيسة من الفكاهة كان نتيجة لأمور تتعدى الخوف من العبث، فالأمر الأكثر جوهرية هو أن هذا الخوف يعكس الرعب من احتمال فقدان السيطرة، ففقدان السيطرة هذا لن يكون على نطاق اجتماعي فقط. فمن وجهة نظر أفلاطون يمكن أن ينتج عن الضحك المفرط، وظيفة طبيعية مادية، لكن مع مثل هذه القواعد البغيضة للدعابة فقد كان قلقا من أي فورة عفوية من هذه الأشياء، فانحراف الأفراد في المجتمع، هو نوع من الثورة الاجتماعية التي تتشكل بشكل منفصل، وصارم، فقد ذهب أفلاطون بعيدا في تفكيره ليفكر بمثل هذه الفوضى الهزلية لتبرير هذه المخاوف من الضحك. إن الشخص العامي دائما ما يكون في خطر الانهيار والانفلات، بعكس النبلاء والأرستقراطيين الذين يهتمون بصحتهم وغالبا ما يكونون منظمين ومعدين بشكل جيد. بالإضافة إلى ذلك، فإن للفكاهة جماهير يجب أن تحذر بإرضائها، لأنه على عكس

عزف الساكسوفون أو إجراء جراحة الدماغ، يمكن لأي شخص أن يقوم بالفكاهة، فالمرء لا يحتاج إلى خبرة تخصصية، أو فئة دم مميزة أو مهارة متقنة بدقة، لكنه يحتاج للجماهير.

تشكّل الكوميديا تهديدا للسلطة الملكية، ليس فقط بسبب ما ينتج عنها من فوضى، بل لأنها تلقي الضوء على المعاناة والموت، وبالتالي تقلل من قوة بعض العقوبات القضائية التي تميل الطبقات الحاكمة إلى الحفاظ على وقعها، كما يمكن للكوميديا أن تعزز التهور واللامبالاة الأمرين اللذين يضعفان من سيطرة السلطة. ففي أسلوبها المهرجاني، قد يولد أيضا إحساس خادع من الخلود، وهو أسلوب يبدد الإحساس بالضعف الضروري للحفاظ على النظام الاجتماعي، حتى أن إيراسموس كاتب المقال الشهير مديح الأحمق، كتب أطروحة أيضا حول تعليم تلاميذ المدارس يحذّر فيها من مخاطر الضحك. وقد لام في هذا المقال التلاميذ على الضغط على الأرداف معا أثناء إطلاق الغازات لتجنب الضوضاء الزائدة، أو إخفاء الصوت غير الملائم لإطلاق الغازات بسعال يتماشى معها، فحتى هذا الأمر وجد أنه يصدر ضجيجا زائدا.

يشتكي الكاتب المسرحي ويليام كنغريف في مقال له عن تعلق الفكاهة بالكوميديا من النوع الهزلي الذي يجبره على الاستمتاع بأفكار غريبة عن طبيعته، حيث قال: «لم يكن بإمكانه أن يشاهد طويلا الناس الذين يقومون بهذه الفكاهة، دون

أن يشعر بالخزي داخليا، فالمحاكاة الساخرة والمحاولات والانحرافات تذكر المرء بالهشاشة المرعبة لمعاييره». في روحية مماثلة، يدعي جوزيف أديسون في مقال له في هذا المجال في مجلة ذا سبيكتاتر أن الضحك هو ابن للحماقة، التي تزوجت من الجنون المؤقت، فهو ابن الهراء، وأمه عبارة عن كذبة. هذه الأنساب للضحك ليست الأنساب الأكثر تشجيعا لأولئك الذين يحبون الضحك. كما يقول الناقد من القرن الثامن عشر جون دنيس «الفكاهة في الأساس صنعت بين طبقات الخدم والطبقات الأدنى، وبما أنها قضية جسد بالإضافة لقضية عقل، فمن المرجح أن تزدهر بين غير المتعلمين، الذين لم يتعلموا قمع غرائزهم الحيوانية». في مقال «للمقارنة بين الضحك والكوميديا العاطفية»، يربط أيضا أوليفر غولدسميث الكوميديا بالأساس الذي بنيت عليه والقصد، إن هذا التحامل ضد الفكاهة كان موروثا. من المرجح، حسب الشاعر شيلي، الذي يستشف من أحاديثه أنه لن يحصل تجديد كامل للبشرية حتى يتم التخلص من الضحك[3]. إنه لأمر محزن أيضا عندما تجد أن المتحررين المتطرفين ينظرون إلى الفكاهة بارتياب.

فالفيلسوف ديفيد هارتلي من القرن الثامن عشر يرفض «التشابهات، والتلميحات، والتباين، والمصادمات، التي تنطبق على المواضيع الخطيرة والحرجة، فهذه الأمور تشكّل فرصة للضحك بقوة لدى الأشخاص الذين يملكون عقولا خفيفة،

وقلة احترام للأمور المقدسة»[4]. إن هذا الأسلوب يحمل كثيرا من المزاح والمرح، ويحبط البحث عن الحقيقة من خلال منع عقولنا من إدراك الطبيعة الحقيقية للأشياء. في السياق نفسه، يتطلع الروائي من العصر الفيكتوري جورج ميريديث إلى الفكاهة كإثراء ذهني بدلا من أن يتطلع إليها كصخب شائن[5]. ويحرص على التمييز بين الضحك اللطيف وبين النوع الفظ من الكوميديا التي تحدث في الصراخ تحت تأثير زجاجة النبيذ[6]. فالكثير من الكوميديا عبارة عن أشياء عفوية منحطة، فهل نظرية الكوميديا تماثل التناقض بحد ذاتها؟ كما يخبرنا ميريديث، يمكننا أن نلاحظ درجات من التفاوت، من خلال حلقة الضحك، وهي ادعاء يعود بنا إلى نقطة البداية في هذه الدراسة، أن النساء يقهقهن، في حين أن رجال الدولة يضحكون.

مع كل تشدده، فإن ميريديث هو أحد الكتاب القلائل عن الضحك قبل القرن الثامن الذين خاطروا في دخول هذا المجال، ويؤكد أن هناك قدرا كبيرا من الكوميديا يدور حول معركة الجنسين، ويلعب دورا حيويا في رفع النساء من البلاهة إلى الذكاء المثير للإعجاب، وهو ما يراه نقصا في الكوميديا في الينابيع الشرقية من وجهة نظره بالنسبة إلى وضع المرأة المتدني في هذا الجزء من العالم حيث يصر أنه في المكان الذي لا يوجد فيه حرية للمرأة، لا بد أن تكون الكوميديا غائبة.

فلا يمكن أن تكون هناك حضارة حقيقية من دون المساواة بين الجنسين، ولن يكون هناك كوميديا عندما لا يكون هنالك حضارة حقيقية[7]. ففي غياب مثل هذه التحضر «يتم دفع الروح الكوميدية إلى قنوات الجرأة لتخمد عطشها»[8]. فعندما تنحصر مهام النساء في الأمور المنزلية، يميل شكل الكوميديا إلى أن يكون بدائيا، حيث تكون مستقلة بشكل محتمل ولكن غير تثقيفية، والنتيجة هي تمثيلية عاطفية مأساوية. لكن حيث تزدهر المساواة بين الجنسين، يزدهر إلى جانبها فن الكوميديا أيضا.

تعود محاربة الكوميديا في بداية العصر الحديث في معظمها إلى التزمت عبر التاريخ[9]. ومع ذلك، قد يجادل المرء بأن نظرية توماس هوبز المأساوية عن الفكاهة والمعادية لها، على أنها أسوأ نتيجة عن المسرح والحفلات الشعبية، فإن خلفية فرضية الفيلسوف هوبز هي العنف والعداء والحزبية الناتجة عن الحرب الأهلية، جنبا إلى جنب مع ظهور عقيدة الفردية التملكية في القرن السابع عشر. إن في هذه الرؤية غير المحببة للرجال والنساء كحيوانات معادية للمجتمع مقادة إلى حد كبير بالسلطة والشهوات، فالمخلوقات المنزوية التي تهتم بمصلحتها الذاتية فقط علقت في صراع جماعي متوحش، على الرغم من رسم البراءة الظاهرية من الطرب والضحك.

إن شيئاً ما من هذه النظرة السوداوية أدى إلى ظهور

الهجاء الجارح والمأساوي. وقد قلّل عضوا حزب المحافظين البريطاني الأسبقان بوب وسويفت في القرن الثامن عشر من قدرهما بحماسهما للتهكم، والتشويه، وتهويل الأمور بسخافة، أو مهاجمة أحدهما الآخر بوحشية. ومع ذلك، فإن الاتجاه الرئيسي في هذه الفترة ونتيجة للحساسية هو الابتعاد عن هذا الهجاء المدمر نحو وجهة نظر عالمية أكثر ودية. إن العالم أجمع عاقد العزم على وضع النزاع السياسي والضغينة الفكرية في القرن الماضي وراءه، فالمناخ السائد في النوادي والمقاهي التي كانت تنعم بالصفاء والأنس، كان البهجة التي ستأتي في الوقت المناسب لتميز الرجل الإنجليزي الأنيق. وها نحن الآن نشهد ظاهرة نادرة من الفكاهة، أو على الأقل فكاهة جيدة، تتقارب مع فحوى المفاهيم السائدة. فالبهجة واللطافة يحلان محل التزمت الفظ. في الواقع، إن كره الجدية يطبع الطبقات العليا الإنكليزية حتى عهد أوسكار وايلد، حيث كان للجدية معنى واحد في العالم (فالمصطلح في ذلك الوقت يمكن أن يكون كلمة السر للمثليين) وهو أن يستمتعوا أكثر بكثير من الجدية في بشكل عام أو خاص. فإذا كان المزاح والمضاجعة أمورا سياسية بشكل ضمني بالنسبة إلى نوادي القرن الثامن عشر، فهي أمر من بين أمور أخرى للسياسيين، حيث كانت هذه النوادي للمتعصبين والطائفيين، أولئك المدافعين عن البهجة التي تناسب وجهة نظرهم. إن الفكاهة الجيدة، يمكن للمرء

أن يقوم بها بمجرد أن يعطي دفعة من التهويل، وهذا ما يشكّل الردّ العنيف للثورة.

بالنسبة إلى إيرل النبيل من شافتسبري، فإن ممارسة روح الكوميديا هي أن تكون بسيطة، وطبيعية، ومرنة، ومتسامحة إلى حدّ ما، بدلا من أن تكون قاسية ومتعصبة. فالفكاهة مهدئ رائع من هول «الخرافات والسوداوية»[10]. والهجاء بعدوانيته الفظة، ليس إلا بقايا ثقافية لعالم أكثر اضطرابا، والآن يجب أن يخفف هذا عن طريق الفكاهة الجيدة وروح السخرية التي تنبع من إيمان الطبقات الراقية بنفسها. يجب إغواء الرجال والنساء بدلا من الانتقاد بعنف للمطالبة بالعفة، وأن يستمتعوا بدلا من المشاجرة. كما يقول المؤرخ كيث توماس، إن أوائل القرن الثامن عشر هي فترة «نمت فيها الفكاهة بلطف و... الصفات الغريبة للشخصية ليست شذوذات تستدعي هجوما ساخرا ولكن الشذوذات اللطيفة هي ممتعة ومسلية»[11]. يلفت هيغل الانتباه في كتابه فلسفة الفنون الجميلة إلى أنه في الكوميديا الحديثة تعد العيوب والشذوذات أدوات للترفيه وليست عوامل ازدراء. وعلى النقيض من ذلك، وبالنسبة إلى الأديب الساخر توري في القرن الثامن عشر، فإن الشذوذات ذات الطبيعة الإنسانية المشتركة قد تكون حالات شاذة خطيرة عند محاولة إعادتها إلى مسارها الطبيعي، وهذا لا يعني أنها قد لا تكون أيضا مصدرا للترفيه، يمكن للمرء أن يجد مثل

هذه الخدع في أعمال بين جونسون. وعلى العكس من ذلك بالنسبة إلى الفن الأدبي الأقل انتقادا، فإن الشذوذات الغريبة هي أسباب للتسلية الجينية، كما هو الحال مع مشاهد السير روجر دي كوفرلي، أو اللاعب بارسون آدمز أو القديس الحازم العم توبي. يعرّف كونغريف الفكاهة بأنها «صيغة مفردة ولا مفر منها، أو هي قول أي شيءٍ مميز وطبيعي لرجل واحد فقط: من خلاله يتم تمييز كلامه وأفعاله عن أولئك الرجال الآخرين»[12].

يجب التركيز على عبارة «لا مفر منها»، حيث إن الفكاهة في هذا السياق هي حقا شكل من أشكال الحتمية، نظرا لأنها جزء من شخصية الفرد، التي مُنح إياها بدلا من أن يختارها طواعية. ويترتب على ذلك انتقاد الرجال والنساء بسبب شذوذهم غير المنطقي، ومع ذلك فمن غير اللائق الحديث عن «الرجال والنساء»، نظرا لأن الفكاهة وفق وجهة نظر كونغريف هي ظاهرة تخص الرجال إلى حد ّكبير - وبالأخص الرجال الإنكليز. أما النساء فبالنظر إلى البرودة الطبيعية في تكوينهن، فإنهن يملن إلى أن يكن ضعيفاتٍ في هذه الأشياء. إن النقطة المهمة، على أي حال، هي أن الهزل أصبح الآن تقريبا مترادفا مع الخصوصية. في الواقع، أصبح من الصعب التمييز بين الحقيقة المطلقة للفردية نفسها، إذا كانت الفكاهة تعني الصفة الفريدة لشخصية معينة، عندها يكون كل الأشخاص فكاهيين، على الرغم من أن البعض أكثر من ذلك، بمعنى أكثر غرابة

أو شذوذا أو فظاظة من الآخرين، ونظرا لأن الفردية يجب أن تُقدر، فإن التساهل بشكل خاص في اللغة الإنكليزية مع مثل هذه الأجزاء الضعيفة («إن الأمر يتطلب كل الأنواع لتكوين عالمٍ ما»، «سيكون عالما ممتعا إذا فكرنا جميعا بنفس الطريقة») قد بدأ في الازدهار.

لا شك في أن مسألة الفكاهة هي شيء لبق ومتميز، على عكس الحانات المبتذلة الوضيعة، وفي هذا السياق، كما رأينا، يمكن أن يستنكر كتاب القرن الثامن عشر نوعا ما الضحك الصاخب كما لدى أسلافهم المتزمتين. كما نصح النبيل تشيسترفيلد ابنه في رسالة حيث لا ينبغي أبدا أن يتم سماع المرء وهو يضحك، كانت هناك شائعات على نطاقٍ واسع بأنه لا سويفت ولا فولتير قد تطرقا لمثل هذا الفظاظة، (على النقيض من ذلك، اشتهر صامويل جونسون بأنه ضاحك كتوم). إن الطرافة الحقيقية غير المزيفة تثير ابتسامة بدلا من القهقهة، وبالتالي تُثبت تفوق العقل على الحواس المتدنية. إن الفكاهة قضية الجسد، بينما الطرافة هي قوة الروح، ويدافع المؤلفان جوزيف أديسون وريتشارد ستيل عن أسلوب المرح المؤدب والرصين، على الرغم من أن الرصانة لم تكن النقطة الأقوى لدى ستيل، كان من الواجب أن يتم تنظيف وتحديث الفكاهة بعيدا عن التهريج والسلوكيات التافهة.

إن غالبية العادات الاجتماعية المهمة ازدهرت على

الحدود الغايلية للأمة، حيث كانت العلاقات الاجتماعية أقل عرضة لعقيدة الفردية التملكية، وحيث كانت المفاهيم في موضعٍ يسمح لمفهوم الجماعة بالازدهار. ففي الظروف القاسية للحياة في المرتفعات الإسكتلندية أو غرب إيرلندا، يتم التسويق لها وإدارتها بشكلٍ مجهول مما كانت عليه في المركز الحضري. ربما تم تصوير الفرد الغايلي على أنه همجي ووحشي، لكنه شكّل أيضا نموذجا اجتماعيا. إن وصف أوليفر غولدسميث، الذي انحدر من المناطق الوسطى الإيرلندية، يناسب الرسوم الكاريكاتورية تماما:

> دفء قلبه السخي، البساطة الجلية في روحه، انتقاله السريع من الفكاهة البذيئة إلى العواطف الرقيقة، والبهجة السعيدة التي نجت من أعماق البؤس، الذين سيتعهدون بتفكيكها عن التربة الايرلندية التي كبروا فيها، وحيث لا يزال الدافع يهيمن على التفكير والضمير، حيث لا يزال الإحسان العفوي يمر على الطيبين، وأعباء واجبات الحياة يمكن أن يتم تحملها من قبل المتعة الاجتماعية، أو تغرق في الإثارة المجنونة؟[13].

من المثير للاهتمام ملاحظة كيف أن المجاملة تنمو بشكلٍ مضطرد أكثر ثباتا مما هو واضح، إلى أن يتحول ما بدأ بمديحٍ متكرر إلى توبيخٍ قاسٍ غير لائق. المقصود به هنا، مع الرغبة بالانتقام، هو الغايلي ذو العينين المتلألئتين والشفتين المبتسمتين، ولكن مع يدٍ واحدة ممسكة بإحكام بإبريق الجعة. لقد قيل إن ريتشارد ستيل المولود في دبلن، وعلى الرغم من

أنه إنكليزي الأصل، يُظهر أيضا الصفات الإيرلندية النمطية للحيوية، وروح الدعابة الجيدة والصحبة المرحة. ومثل ابن جلدته أوليفر غولدسميث، وجد أن الإنكليز فظين ومتشائمين، ومع ذلك، ادعى كلا المؤلفين أنهما اكتشفا قلوبا من اللحم تحت مظهرهم الخارجي الصخري القاسي. ويتابع ستيل مفرطا بسخائه، إن المواطن الإنكليزي العادي، يخفي تحت هدوئه العنيف وسلوكه الوهمي عاطفة جياشة ورقة أنثوية، في حين يعتقد غولدسميث أن رفاقه المواطنين المتبنين، وعلى الرغم من مظهرهم الخارجي الرديء، فإن لديهم قلوبا تتعاطف مع كل محنة.

يشير غلاديس برايسون إلى أن بعض منظري التنوير الإسكتلنديين يقارنون نظاما اجتماعيا قائما على القرابة والأعراف مع نظامٍ قائمٍ على علاقاتٍ غير شخصية، ويجدون في كثيرٍ الأحيان أنفسهم متحيزين إلى النظام الأول[14] «الاختلاط الاجتماعي، وليس الفردية»، كما يلاحظ معلق آخر «كان العنصر الحاسم في التعريف الإسكتلندي للإدراك»[15]، لم يكن يُنظر إلى المجتمع باعتباره شأنا تعاقديا حسب هوبز ولوك، ولكنه امتداد للوحدة المحلية، وبالتالي هو طبيعي بالنسبة إلى البشر. لقد كانت الحاجة إلى الحفاظ على الإحساس بالانتماء للمجتمع والاقتصاد الأخلاقي في نظامٍ اجتماعي متزايد الاهتمام بالذات، هي التي ألهمت بعض المفكرين شمال

الحدود الإنكليزية لغناء الأهازيج امتداحا للفضائل التعاونية. يُقارن الفيلسوف الإسكتلندي آدم فيرغسون على نحوٍ كئيب التكافل الثقافي القبلي أو العشائري مع «الأفراد المستقلين والمنعزلين» في المجتمع التجاري الحديث، ويناقش حسب شروط أدب الأخلاق، بأن الخبث والحسد والمنافسة تقطع أواصر المودة الإنسانية. وعلى الرغم من ذلك، لا يزال قادرا على الإيمان بعكس توماس هوبز بأن «الحب والرحمة هما أقوى المبادئ في قلوب البشر»[16]. كما أن زميله آدم سميث، الذي تم تشويه صورته في وقتنا على أنه تاجر حر ضعيف، يعتبر أيضا أن روح التجارة موهنة للعزيمة ويتبنى هو وفيرغسون ما يسميه برايسون «أخلاقيات الشعور»[17]. إن سميث مُفعم بالحماس اتجاه الخيال الوجداني أو المتعاطف، وبالتالي فهو منشغل بالروحانية بقدر التبادل التجاري. إن التعاطف مع الآخرين يعني أن يضع المرء نفسه في مكانهم، يمكننا أن نتاجر بأنفسنا، تماما كما البضاعة، مع إخواننا المواطنين، وفي القرن الثامن عشر وبالنسبة إلى ذي الضمير، تطورت هذه الاستجابة لضيق أو فرحة الآخر إلى حساسية مرضية.

لذلك كانت تلك هي الفلسفة التي أعادت فضائل القرابة. لقد تسلل الإحسان والتضامن إلى المدن من المناطق التي لا تزال إلى حد ما قبل الحداثة، الأماكن التي كانت فيها قوة المشاعر، حيث سلطة التقاليد والدور الاجتماعي للقرابات

الشخصية تحارب دفاعا ضد الفردية الاقتصادية وسيادة القانون على العرف. وهذا ما شكل مشكلة بالنسبة إلى الأنظمة الاجتماعية الرأسمالية التي تهدد عقلانيتها الحسابية بتبديد الإجماع على الشعور المطلوب لدعم وإعادة إنتاج علاقاتهم الاجتماعية، فالاستيراد الحكيم لمثل هذه العاطفة من حدود الغايليين، المصقولة والمشذبة حسب الأصول، يمكن أن يدفع في سبيل هذه القضية، وإذا تم تحويل الدولة السياسية إلى عقدٍ نفعي، في ظل النظر إلى الأفراد على أنهم ذرات انفرادية ذات دوافع ذاتية، فإن الحاجة إلى مثل هذا الإحساس المشترك والهيكل القوي من حيث القيمة، وهو هيكل يمكن من خلاله منح الفردانية التنافسية السيطرة الحرة دون التعرض لخطر التعطيل، هي أكثر إلحاحا. إن المشاعر والود والفكاهة الجيدة سوف تشحم عجلات الصلات الاجتماعية. يكتب روائي القرن الثامن عشر هنري بروك، مؤلف كتابٍ خيالي ممل للغاية بعنوان خداع الجودة، كيف أن التاجر «يجتذب سكان المناطق النائية إلى الحي وكيف يتحاور معهم... وبالتالي يرتبط بعائلة واحدة، ويتغلغل ضمن شبكة اجتماعية واحدة، بين الألفة والأخوة البشرية»[18]. أما في الأوساط الأكثر راديكالية، وعلى النقيض من ذلك، فإن انتشار التعاطف قد يهدد بإحباط هذا المشروع برمته ويعبر عن مسار رؤيةٍ أنانية أقل وضوحا للوجود الاجتماعي.

من وجهة نظر بروك المتفائلة، فإن انتشار العلاقات التجارية بين الرجال سيؤدي بدوره إلى تعميق تعاطفهم المتبادل، والذي بدوره سيجعل قنوات التجارة أكثر سلاسة وكفاءة.

إن العلاقات التجارية تنتج الأدب، وتعزز العلاقات الاجتماعية وتدمر الحواف المتشددة للبرجوازية المتخلفة عن طريق تشريبها بلمسةٍ من الفضيلة الأرستقراطية. إن توسع التجارة وانتشار شعور الزمالة يثري أحدهما الآخر، فمونتيسكيو الذي يكمن كتابه روح القوانين وراء الكثير من هذه الفلسفة المتمثلة في المتاجرة الثنائية، لديه إيمان مؤثر بالقوة الحضارية لقوانين المقايضة. إن التجارة تجعلك سهل الانقياد وأكثر اجتماعية، وبما أن هذا النوع من الثروة منتشر ومتقلب، فمن الأسهل على الدولة الاستبدادية المصادرة أو السيطرة. لقد ربط الفيلسوف الإسكتلندي جون ميلر طبقة العمال في رفاهية الشركات هذه. فعندما يُحشد العمال معا وعن طريق الاتصال المنتظم، كما يزعم، «يتم تمكينهم بسرعةٍ كبيرة من توصيل جميع حواسهم وعواطفهم»[19]، وبالتالي يتم إرساء أساس التضامن الشعبي، إن المجتمع يعمل من خلال بعض التعاون الغريزي المبهج، وإن الاستعارة الحيوية لهذا التجمع هي عبارة تبادل الفكاهات.

يُنظر الآن إلى السلام والأخلاق والفكاهة الجيدة،

والاختلاط الاجتماعي على أنها أساس للازدهار، ويجب أن تخضع القيم الأرستقراطية القديمة مثل الشرف والتكبر والمجد العسكري إلى فضائل الطبقة الوسطى المتمثلة في الحفاوة والكياسة والانسجام العائلي والعواطف الاجتماعية. لقد كان تعليق أحد الناقدين هو «نهاية عصرٍ بطولي وبداية عصرٍ عاطفي»[20]. وفي أعمال الفيلسوف الإسكتلندي الأكبر، تكمن المشاعر في أساس كل الأحكام الأخلاقية.

إن ما يميز الأمور الواقعية عن الوهمية من وجهة نظر ديفيد هيوم هو ببساطة الحدة المختلفة للشعور، يجب ترجمة الرأفة والشفقة والطمأنينة، وجميع القيم التي تُعتبر المرأة فيها حارسا أمينا، من الميدان المنزلي إلى ميدان الشعب. لقد كان الفيلسوف الإيرلندي إدموند بيرك المنظر الأساسي لهذه الاستراتيجية، فقاد إلى انعطاف جديد نحو المشاعر والود، وإلى العطاء والتعاطف، فأصبح الإحساس نوعا من لغة المخاطبة الجسدية، وهو عبارة عن سيميائية للخجل والبكاء والإغماء والرجفان.

إن ريتشارد ستيل، الذي يعتبر بمثابة قوة كبيرة في تشكيل هذه الطائفة الجديدة من الأدب، يكتب رسائل إلى زوجته مليئة بمثل هذه العواطف المهذبة المتقنة، إنها «حبيبته»، «وملكته المبجلة»، و»أغلى مخلوق على الأرض». وفي إحدى هذه الرسائل أشار لنفسه «محب ومعطاء وزوج وحبيب ملتزم».

تُطلق هذه الملاحظات المتناثرة غير الواضحة، المليئة بالإشارات إلى الله والحقيقة والحب، وأحيانا إلى هدية من الشاي أو الجنيهات المفردة. وفي إحدى رسائله لإبلاغ زوجته بأنه يتناول الطعام مع النبيل هاليفاكس، يضيف «أنا أعاني الويلات من أجلك»[21]، «لقد انشغلت لفترة طويلة بطموح جعل كلمة (زوجة) أكثر لفظة سارة وعذبة في الطبيعة».

يقول ستيل في الطبعة الأربعين من كتاب المشاهد، هناك نوع جديد من الرجولة، معادٍ للتفكير الخاطئ والتحرر من الطبقة الأرستقراطية، وهو ما يتماشى مع فضائل الحقيقة والتواضع والبساطة والشعور الصائب واللاعنف وكرم الروح والوجدان. إن الخيال المتعاطف - هو شعور سريع وبديهي عن كيفية إحساس الآخرين - وهو ينتمي إلى إدراكٍ أنثوي. يناقش ستيل في كتابه البطل المسيحي، بأن الله خلق لنا طبيعة مشتركة والتي «تدفعنا في المجتمع الفطري لتوثيق الاتحاد بعضنا مع بعض... وعن طريق تعويذةٍ سرية نحن نأسف لسوء الحظ، ونبتهج بالسعادة، لأنه لا يمكن لقلبٍ إنساني أن يكره أي شيءٍ بشري، ولكننا من خلال التعابير والإشارات الخاصة بالسعادة والحزن نبتهج أو ننهار وفقا للظروف»[22]. ويضيف إن الفرح هو «التواصل» كما هو الحال مع المزاح.

أما بالنسبة إلى فرانسيس هوتشيسون، فهو الآخر يشير إلى أنه تتم إثارتنا بشكلٍ طبيعي بشعور الفرح من خلال مشاهدة

ما يدل على شهامة الآخرين، مثلما نشعر بالغثيان من رائحة كريهة أو عندما ننبهر من مشهدٍ ساطع. إن الأحكام الأخلاقية سريعة وعفوية مثل ردود الفعل الجسدية، وهكذا، فإن الفكاهة والتعاطف والروح المعنوية العالية لعبت دورا رئيسيا في برنامجٍ كاملٍ للسياسة الثقافية. كانت إحدى المهام الرئيسية لرجال الأدب من هذه الخطابات هي تعليم البرجوازية الصلبة المشاعر المشتركة الجديدة، مما يخفف من صلابتهم عن طريق ضخ الأدب واللطافة والعواطف الداخلية. إن الإعلان الذي نُشر في إصدار 1780 من أعمال لاورينس سترين الكاملة يبشر بأن قراءتها ستعزز الإحسان في المجتمع. كان من المفترض أن يتم الضغط على الخيال والمسرح والصحافة الدورية في حملة لتجميل الوجود الاجتماعي عن طريق تشبعه بفضيلة معينة وأناقة وحساسية أخلاقية، بدءا من العظة الأخلاقية ضد النزاعات إلى مآثر التجارة، كان من المفترض أن يتم تهذيب الطبقات الوسطى وترويض الطبقة الأرستقراطية الوقحة.

لقد توجب استعادة الفلسفة الأخلاقية من رجال الدين والأساتذة وتكييفها مع النوادي والمعارض والمقاهي، وكان من المفترض ألا يتسم الوسط الثقافي الجديد بالتفاهة (وهي إحدى عيوب الطبقة الراقية) بل بحنكة الروح الخفيفة التي يمكن أن تنبعث بسهولة من الضحك.

وأيا يكن الأمر يمكن للفكاهة أن تنبثق بسهولة من

المناخ الثقافي، فهي نظرة تتفوق على مجرد كونها مزاحا، إنها بالأحرى الرؤية الساطعة لطبقة اجتماعية متفوقة، في حالة اطمئنانٍ متزايد وارتياحٍ مع نفسها - إنهم كتيبة بروتستانتية قوية من المصرفيين والمحامين ورجال الدين وملاك الأراضي والتجار والعمال والسماسرة ورجال الأعمال الذين يشعرون (بشكل صحيح، كما اتضح) أن التاريخ يقف إلى جانبهم، والذين ينشغلون في تعزيز هويتهم الثقافية إلى جانب أرضهم وأموالهم. ونظرا لقوة الإمبريالية والاقتصاد سريع النمو والتجارة الاستعمارية المربحة، فإن هذه الطبقة الوسطى الناشئة تعتبر أنه من الحكيم والمُربح لها أن تتصالح مع طبقة النبلاء والأرستقراطيين بدلا من مواجهتهم وجها لوجه ورفع المتاريس بينهم، إذا كبحوا غطرسة النظام القديم. فهم أيضا غير مدركين للخوف من التمرد الذي كان سينزل الكوارث بموروثهم الرأسمالي الصناعي. إن الفكاهة، والإحسان، والعاطفة والقليل من التفاؤل والرضى عن الذات هي العوامل التي تجعلهم يشعرون على نحوٍ جيد.

ويلاحظ حاكم ويغ شافتسبري صلة مباشرة مذهلة بين انتشار الفطنة والتجارة الحرة: «الحرية والتجارة تجلبان (الفطنة) لمعاييرهما الحقيقية»، بينما يلاحظ أن القيود المفروضة على التجارة تقللها إلى حدّ كبير[23]، ويؤكد أن كلا من الفكاهة والفطنة لهما آثار سياسية بالإضافة إلى الآثار الاقتصادية،

وبكرمهم وسخائهم وعطفهم، يمكنهم تخريب الاستبداد والسلطوية.

وعلى الرغم من أن تكهنات هوبز حول الضحك تعكس رؤية عالمية أكثر، فإن فرانسيس هوتشيسون يهاجمه. ويشكو من وجهات نظره ويقول إنه أصبح من المحال أن يروق «للمفاهيم القديمة عن المشاعر الطبيعية، والغرائز الرقيقة، والحواس السليمة، والحشمة والأمانة». وبدلا من ذلك فإن كل شيءٍ هو قضية الأنانية، و»الضحك نفسه يجب أن يكون فرحا من نفس المصدر»[24].

لقد صُدم هوتشيسون بسبب الرأي القائل إن المصلحة الذاتية تكمن في مصدر الفعل الإنساني، ويتحدث بدلا من ذلك عن تصور أقل دموية للسلوك الإنساني، فالرجال كما جاء في كتاباته «يوافقون بشدة على تلك الفائدة التي يعتبرونها غير مبررة وغير مهمة»[25]، «بمجرد القيام بأي فعل»، ويقول: «يتم تمثيله لنا على أنه نابع من الحب والإنسانية والامتنان والرحمة، وتمني الخير الآخر، والفرحة لسعادتهم، على الرغم من أنها كانت في الجزء الأبعد من العالم. نحن نشعر بالسعادة في داخلنا، ونُعجب بالعمل الجميل، ونثني على الفاعل»[26]، لا يمكن أن يدافع دعاة المصلحة الذاتية أبدا عن «الإجراءات الرئيسية للحياة البشرية مثل واجبات الصداقة والامتنان والمودة الطبيعية والكرم والروح العامة والرحمة»[27].

إن مـا يكمـن وراء نهـج هوتشيسـون المتعلـق بالفكاهـة هو رؤية مُبهجة بشـكل ملحوظ للطبيعة البشـرية، وليس أقلها بالنسـبة إلى وزير أولسـتر الكنسـي، وإن مجمل كتاباته موجهة ضـد الأنانيـة الفلسـفية. لا يمكـن لمفهوم شـادن فرويد، الذي يعد محوريا للمفكرين اللاحقين مثل نيتشـه ودوستويفسـكي، أن يجد موطئ قدم في أخلاقياته اللطيفة السـاذجة، ويؤكد أن عقولنا تظهر تحيزا قويا «تجاه الخير العالمي، والرقة والإنسانية والكرم وازدراء الحاجات الخاصة»[28]، فالفضيلة برأيه تشتمل على «الميل إلى البهجة، والمرح لرفع مسـتوى السـعادة لدى الآخرين، مما أدى إلى استحسانٍ سري وامتنان تجاه الشخص الـذي يضعـه فـي مثـل هـذه الحالة الذهنيـة المريحـة، البريئة، المليئة بالحيوية، والسهلة على العقل، كما نشعر عند استمتاعنا بمحادثـة ممتعـة، تنبـض بالضحـك المعتـدل»[29]. إن الدلالـة إلـى ملكـوت الله هـي الآن أقـل في الكنيسـة ممـا هي عليه في جمعيات الطعام، إن الخير والمتعة الحسـية متشـابكان بشـكلٍ وثيق، ويعتبر الإحسان نوعا من المتعة الجسدية القوية، فالمرء يستمتع بمذاق الأفعال المبهجة كما لو أن شفتيه تستلذان بطبقٍ من القريدس الطازج.

فـي الهيلينيـة المرحـة للطبقة الوسـطى الواثقة من نفسـها حديثا، أصبح من الصعب التمييز بين المواطن الخير والمحب للخير، ويتحدث لورنس ستيرن رفيق هوتشيسون، المنحدر من

منطقة تيبيراري عن «الشهوة المجيدة» لفعل الخير، فالفضيلة هي نكران الذات، وبدون منفعة، ومرضية وغير مبررة، إنها تكمن وراء كل حسابٍ يخدم الذات، وإن الجمالية تشكل المكافأة الخاصة بها.

في كل هذه الطرق، التي تتعارض مع عقلانية التنافس توجد إهانة للنظام الاجتماعي الذي لا يمكن أن يفعل شيئا من أجل تحقيق ألقه الذاتي. هذا السياق من الفضيلة هو عدو كل أشكال القمع الذاتي المتزمت، والضحك هو سمته الخارجية. إن مثل هذا الضحك هو نوع من الكلام الذي يسميه علماء اللغويات بتبادل المشاعر، وهذا يعني التركيز على فعل التواصل نفسه. قد لا يضحك المرء أكثر من هذا أو ذاك، ولكن لكي يظهر الشخص بأنه مسرور بصحبة الآخر وأنه لا ينوي أن يلحق به أي ضرر - فعندها لا يشرع المرء، على سبيل المثال، في إطلاق نقدٍ صريحٍ وقاسٍ لشخصيته ومظهره البدني - بينما يضحك البعض بدورهم. فعندها يشعر بالغبطة من هذا الود، ولكنه أيضا يكون عازما على نقل الرسالة نفسها، نحن يسعدنا إرضاء الآخرين، ولكن أيضا في السماح لهم برؤية أننا محبون لهم ونرغب في إسعادهم، إن ذلك يعد متعة تزداد وفقا لاستجابة الطرف الآخر تجاه روح الفكاهة لدينا وبرغبتهم المماثلة في أن يكونوا محبوبين. وبالتالي، وفي عملية التوالد الذاتي، يميل الضحك المتبادل إلى تعزيز التبادلية.

إن التحريض الاجتماعي من هذا النوع هو في الواقع وظيفة الضحك الأكثر شيوعا، وهو فعال أكثر من قول النكات[30]. إن الفكاهة الجيدة، كما يخبرنا علماء الاجتماع، أكثر انتشارا من الفكاهة، وتشير سوزان لانجر إلى أنه في الوقت الذي تحتاج فيه الفكاهة إلى دافع، فإن الضحك، الذي قد ينبثق ببساطة من متعة الشخص بصحبة الآخرين، ليس كذلك[31]. كتب كونديرا بطريقة مماثلة إلى حد ما في كتاب الضحك والنسيان أن هناك نوعا من الضحك بدون قصد، «تعبيرا عن الفرح في الوقت الحاضر»، عندما ينفجر جمهور مسرحيةٍ هزليةٍ ما من الضحك، فإنهم يستجيبون لموقف ما على خشبة المسرح، ولكن أيضا لمعنويات بعضهم البعض العالية، ويفرحون من هذا الصوت الجماعي المترابط والصحبة اللحظية التي تعزز من هذا الشعور. إن الفكاهة الفرويدية، هي مجرد قطعة رياضية من التلاعب بالكلمات، هي كوميديا من هذا النوع - على الرغم من أنها ليست مزحة - وتغذيها دوافع خفية وفقا لفرويد.

أما بالنسبة إلى هوتشيسون، فإن الفكاهة لا تنبع من التعالي، بل تنبع من انهيار مثل هذه السلوكيات المتغطرسة - من خلال خرق حالة العظمة المتضخمة وإضعاف الغرور - إنها لا تمثل «ولا أي آصرة من أواصر الصداقة المشتركة»[32]، وعلى هذا النحو فهي تمثل استنباط الاحتفال الأبدي لملكوت الله. ومع ذلك، إذا كانت تستبق قدوم عالمٍ من الكمال الحسي،

فستكون أيضا، مثل الكنيسة، أداة لتحقيق ذلك، مما يخلق الوفاق حيث كانت العزلة والغربة في السابق، لا شيء يتعدى كونه نكتة. إن النكتة الآن هي استعارة لمجموعة كاملة من العلاقات الاجتماعية الودية، وبالتالي هي عبارة عن خطابٍ سياسي عميق. إذا كانت عبارة عن نسخة أرضية من الحب الإلهي للبشرية، فهي أيضا نموذج أولي لمجتمعٍ أكثر ودية. إن العالم، كما يذكرنا لورنس ستيرن، كبير بالبهجة، ويعتبر فن ستيرن الأدبي الخاص من أهم المساهمات الإبداعية على الإطلاق. وبالنسبة لمؤلف مثل هوتشيسون، فإن ما يكدح هذا الكوكب المثقل لتحقيقه هو نظام اجتماعي أكثر رفقا، إنه يمثل جمهورية من المواطنين الأحرار والمتساوين، وهذا ما تمهد له المودة في الجمعيات الخيرية أو على طاولة العشاء.

في المجلد الرابع من تريستام شاندي، يتحدث ستيرن عن طموحه في بناء «مملكة الأشخاص ذوي القلوب الضاحكة»، عندما نضحك سويا فإن ذلك يعني تشارك المشاعر الجسدية والروحية، الأمر الذي يشبه إلى حدّ كبير الولائم الاحتفالية. في هذه الوحدة الجسدية والعقلية، يمثل الضحك دحضا للثنائي الديكارتي، فليس هناك أي معنى لهذه التبادلية عدا إمتاع الذات، وهذا هو السبب في أن لديها تشابها معينا مع الفن، إن الفكاهة من هذا النوع هي نقد ضمني للعقلانية المساعدة، إنها موجودة ببساطة من أجل متعة التواصل.

لم يشعر كل أبناء أبرشية هوتشيسون بالبهجة من وجهات نظره التقدمية، فلقد وصفه أحد الأعضاء الناقمين في كنيسته، مخدوعا بالجرعة الأسبوعية عن نار الجحيم من قبل عظات الوزير الليبرالية، بأنه «ساذج خسيس» يعظهم لساعاتٍ حول الإله الطيب والخير بدون كلمةٍ واحدة عن التعاليم القديمة المريحة عن الاصطفاء، والانتقام، والخطيئة الحقيقية والموت. إن ذلك الرجل هو بالكاد معروف اليوم على أنه ذو شأن أو سيئ السمعة. لقد كان والد الفلسفة الإسكتلندية، وهو المفكر الذي علم ديفيد هيوم كثيرا مما كان يعرفه وأثر تأثيرا عميقا على الكتابات المبكرة لإيمانويل كانط. لقد ساعد فكره الاقتصادي بين يدي تلميذه آدم سميث في إرساء أسس العالم الحديث. لقد كان جمهوريا متطرفا واتخذ موقفا متشددا بشأن حقوق المقهورين في قلب سلطةٍ حاكمة ظالمة، ولقد كان له أيضا تأثير كبير على توماس جيفرسون، وبالتالي كان مشاركا فكريا رائدا في الثورة الأميركية، ثم تم استيراد بعض أفكاره مرة أخرى إلى بلده الأصلي إيرلندا على شكل عقائد تمردية على الرجال الإيرلنديين الداعين للاتحاد. لقد دافع عن حقوق المرأة والطفل والخدم والعبيد والحيوانات، وتحدث عن الزواج كشراكة على قدم المساواة، وندد بالسلطة الأبوية، وحوكم على هرطقته في غلاسكو، وأعطى موقفا مستنيرا بشكلٍ ملحوظ للثقافات غير الغربية، حتى أنه

تحدث على نحوٍ جيد عن الأجانب.

إن العقائد الخيرة لم تمر بلا مواجهة، إذا كانت الفكاهة صورة للحياة الجيدة، فيجب أن تكون الفضيلة عفوية مثل الضحك، وفي هذه الحالة كيف يمكن أن تكون مسألة استحقاق، إن الخير يصبح غريزيا، وعلى الرغم من أننا قد نكون محبوبين لذلك، فلا يمكننا الثناء عليه، إضافة إلى ذلك، ألا يقلل هذا من السلوك الصحيح تجاه نوعٍ ما من النزوة؟ هل يكون المرء حساسا ببساطة عندما يشعر بمثل ذلك؟ يبدو من هذه النظرية أننا لا نستطيع أن نساعد على التعاطف مع الآخرين أكثر مما نستطيع إخراج الإصبع من اللهب أو نكتشف فرس النهر في مجال رؤية الفرد. «لمجرد أن تصاب بدفعة مفاجئة من التعاطف عند رؤية كائنٍ ما في محنة»، يكتب أحد المعلقين بفظاظة، «ليس في الأمر خير أكثر من نوبة النقرس»[33]. هناك خطر من إخضاع الأخلاق بعيدا حيث يشعر التقليديون الأخلاقيون في هذا العصر بالقلق الشديد فـ«الأفكار العاطفية السخية» كما يكتب السيد جون هوكينز «تحل محل كل الواجبات: إنها قانون بالنسبة إليهم، وإن وجود قلوبٍ جيدة وتزخر بحنان اللطف البشري هو أعلى من تلك الاعتبارات التي تربط الرجال بقاعدة السلوك هذه التي تقوم على أساس الشعور بالواجب»[34].

كان صامويل تايلور كوليردج قد ذكر لاحقا في كتابه الإيدز للتأمل أن الأذى الذي ارتكبه ستيرن وتلاميذه العاطفيون

يفوق كل الشرور التي تسبّب بها هوبز والمدرسة المادية. شعر غولدسميث، الذي وافق على الإحسان، ولكن لم تعجبه العاطفة، بالشعور نفسه: إن الكرم الحقيقي، كما يُصر، هو واجب أخلاقي قوي إذا كان القانون عبارة عن سلطة مفروضة علينا عن طريق العقل بدلا من أن تكون مسألة قيامٍ بالفعل بالاعتماد على خيالنا[35]. يتماشى التعليق مع وجهة نظر الوصية الجديدة، وهي أن الحب في سياق الخير أو الدهشة ليس له علاقة بالشعور، حيث إن الصيغة الحرفية لها هي حب الغرباء والأعداء، وليس الأصدقاء أو أفراد الأسرة. على أي حال إن النزعة إلى الخير كمذهبٍ اجتماعي لم يكن مقدرا لها النجاة، وفي مرحلةٍ لاحقة من تطورها، وفي خضم الرأسمالية الصناعية والصراع الإمبريالي كان على الطبقات الوسطى الأوروبية أن تتوصل إلى نسخة أقل وطأة إلى حدّ ما من الطبيعة البشرية، ومن الأمثلة على ذلك كتاب فرويد عن المزاح، والذي يعود قسم كبير من أعماله من ناحية المعنى إلى صورة هوبز عن الإنسانية.

من الناحية التقريبية تعتبر الفكاهة الجيدة مسألة ابتسام، حيث إن العاطفة هي مسألة امتزاج ابتسامتك مع الدموع، وبالتالي هي قضية مازوشية معتدلة، فالمرء يجد رثاء لطيفا في الشدائد البشرية، أما بالنسبة إلى خبراء الجمال في القرن الثامن عشر فتتضمن تجربة العظمة شعورا بالنشوة عند احتمال أن تتم

هزيمتهم واكتساحهم، وتتباهى العاطفة بالمتعة من أحاسيسها الجميلة، مثل الكثير من السلع العاطفية. إن الإحسان والخيال العاطفي عبارة عن قوى نابذة تدفعك خارج نطاقك الذاتي، في حين أن المشاعر العاطفية ذات طابع مركزي، وهي شرط يتعلق بالنفس التي تُستهلك فيها أحاسيسك الشخصية بتلذذ. إنها حقا شكل من أشكال النرجسية الملتوية، حيث يتعاطف المرء مع فعل التعاطف الخاص به. فرجل الأحاسيس هو أخلاقي أصيل يتغذى على روحه ومكامنه، حيث الهدف من فرحة الشخص أو محنته هو ببساطة فرصة للعواطف الجسدية التي تثيرها، كما يلاحظ جون مولان «كانت شدة التجربة الخاصة بالشعور» في القرن الثامن عشر «بديلا عن التعاطف المشترك والسائد»[36].

إن العاطفة تسبب شعورا بالهوس، الذي يتفاعل بشكلٍ مبالغ فيه مع النظام الاجتماعي الذي ينتج القليل منه، فالجانبان العاطفي والنفعي هما وجهان لعملة واحدة، كما اعتبر ماركس الرومانسية والنفعية، ويمكن أن تكون «الحساسية»، كما يطلق عليها في الشيخوخة، نوعا من الأمراض، وهي علامة على الإنهاك العصبي. في كتاب ستيرن رحلة عاطفية، يحلم يوريك بصور من المآسي من أجل تذوق متع النشوة المتعلقة بشعور الشفقة. وتروج الروائية الإيرلندية السيدة مورغان في مذكراتها وذكرياتها عن «نظامها الجسدي التعيس، إن هذه الحساسية العصبية لكل انطباع تم تداوله من خلال حالتي النفسية جعلت

النظام برمته في حالة خطر»[37]، لكنها في الحقيقة تتباهى بمدى تعاطفها. يمكن اعتبار المعاقين والعاجزين فرصة سانحة لممارسة الأعمال الخيرية الخاصة بك.

كما أدرك ويليام بليك، فإن الشفقة تشير عموما إلى أن الكارثة قد حدثت بالفعل، وأنه لا يوجد أي شيءٍ يُمكنك فعله حيال ذلك.

إن هذا التدفق من العاطفة هو الذي سيعبر إلى القرن التاسع عشر. لقد رأينا أن هناك اختلافا في ثقافة القرن الثامن عشر بين الخيرين والعاطفيين - بين، على سبيل المثال، فيلدنغ وستيل، أو غولدسميث وستيرن. على العكس من ذلك، يجد ديكنز أنه من الصعب عليه أن يكون بدون أي نظامٍ محدد. هنري فيلدنغ مقتنع بأن الفضيلة هي أمر طبيعي للبشرية، على الرغم من أنه يقدر جوانبها المضحكة ويشكك في طريقته الصعبة بأن الحماقة والفظاظة هما الشيئان الجيدان الأكثر شيوعا، في حين أن هناك القليل من مثل هذه القوة الأخلاقية في حساسية ديكنز، ومع ذلك فإن إحدى السمات المميزة له ككاتبٍ روائي هي مزيج مميز من الأسلوب العاطفي والمتنافر، أي أسلوبين أدبيين يسيران في اتجاهين متعاكسين. إذا كانت العاطفة تتداول في المشاعر السائدة المتمثلة في الشفقة والرثاء والرقة وما شابه، فإن التنافر يحل مشكلة الغرابة والانحراف والشذوذ. تمزج الروايات أحيانا بين الاثنين من خلال التحريض على

البكاء وتسريع حركة العين وذلك عن طريق الغرابة الودودة بشكلٍ كلي.

تتميز العديد من الاستعارات الجيدة لديكنز بكونها فكاهية في كلا السياقين الحديث وذلك الذي يعود إلى العصور الوسطى - وهو هزلي إلى حدّ كبير - ولكن الهزلية وبسبب خصوصياتها تُعد ملفتة للنظر. وهذه الغرابة ليست مضحكة بهذه البساطة، فهي يمكن أن تكون مثيرة للقلق بمقدار ما هي مسلية. يميل الأشخاص غريبو الأطوار وفق ديكنز إلى أن يكونوا مُقيدين إلى حدّ لا يطاق وذلك وفق طباعهم الخاصة، ومدمنين، ويتسمون بالاستحواذية والتكرارية لدرجة مرضية، وأن يكونوا ضحية لهواياتهم التي لا نهاية لها. هم أحرار في أن يكونوا أنفسهم ولكنهم في الوقت نفسه عبيد وفق الخصوصية التي يتميزون بها. تقوم بعض شخصياته بتمثيل سماتها مثل عينة في مسرح الشارع، حيث أن هوياتهم الفردية تكون متخفية على نحوٍ كامل، بينما مع الآخرين، فإن الأنا عبارة عن أحجية تم دفنها بعيدا عن الأنظار، على النقيض من ذلك، تميل شخصياته الغريبة الأطوار علانية إلى التمثيل على نحوٍ رديء، وهي غير قادرةٍ على الانحراف عما هي عليه، عالقة في أنانيتها وكأنها محكوم عليها بالسجن مدى الحياة. تنحرف الشخصيات الغريبة الأطوار عن الأعراف الاجتماعية، ومع ذلك فإن سلوكها يمكن التنبؤ به مثل أعمال تشغيل القاطرة

البخارية. يمكن للغرابة أن تكون قريبة بشكل لا يطاق من الجنون والوحشية، أو ببساطة إلى سمة مروعة من الأنانية.

في هذا النظام الاجتماعي المنهك، يشغل الرجال والنساء أماكنهم المغلقة الخاصة بهم، وأساليب تواصلهم غير الشفافة أو الخارجية، وغالبا ما تكون علاقاتهم مجرد تشابك من الشذوذ. إن الكلام أقل شفافية من ناحية الإفصاح الذاتي بالمقارنة مع سمة التقلب في الرأي للفرد، مثل خدعة المشي أو لوي الفم. إن الشخصيات تحمل صفات مميزة خاصة بها وهي الأنين المتملق أو الغمغمة الفظة أو التسليم السريع أو الورع المنافق أو الكلام المطول غير المترابط. لقد تشظت الفطرة السليمة التي قدسها أديسون وهوتشيسون إلى الفردية التائهة، التي أصبحت الآن تمثل حالة اجتماعية كاملة. منذ بضع سنوات اعتاد أحد المدرسين في أوكسفورد على أن يقف عند حانة مع وجود ببغاءٍ يجلس على كتفه، إن سعادته الواضحة في ازدراءه للعادات قد خفت إلى حد ما بسبب خوفه الواضح من أن الطيور قد تتبرز على قميصه.

ماذا لو كانت الفضيلة نفسها مجرد نوعٍ آخر من الفكاهة، كما هو الحال مع الأخوة تشيريبل من رواية نيكولاس نيكليبي أو مارك تابلي من رواية مارتن تشازليويت؟ أليس الحنان مجرد نزوة خاصة؟ إن العاطفة، أيضا، قد تخلت إلى حدّ كبير عن بُعدها الاجتماعي وغُلبت وأُجبرت على التراجع إلى الساحة

المحلية، التي أصبحت الآن نموذجا مصغرا في المجال العام، كما هو الحال بالنسبة إلى ستيلوبورك، بدلا من اللجوء إليها، وكما هو الحال مع منزل ويميك المحصن في الضواحي في رواية توقعات كبيرة، إن الروح المرحة قد نجت، ولكن تمت خصخصتها في معظم أجزائها، حيث أصبح كرم القلب الساذج كما لدى شخصية بيكويك في رواية أوراق بيكويك أقل فعالية اجتماعيا، وبحلول الوقت الذي وصلنا فيه إلى شخصية جون غارنديس من رواية المنزل المنعزل، تحول العمل الخيري الجريء والسخي للأشقاء تشيريبل المثيرين للضحك إلى إحسانٍ سريٍ وصامتٍ بشكلٍ جازم. إن الإحساس مدفوع من تلقاء نفسه، وبالانفصال عن العالم ذي الواقع القاسي، ينمو في أحسن الأحوال منغمسا في اللذات وفي أسوأ الأحوال بشكلٍ مَرَضي.

على الرغم من ذلك، لا يزال خيال ديكنز ينظر بشكل متسامح إلى نقاط الضعف البشرية، مهما كانت شريرة أو مزعجة، وبالتالي يأخذ مكانه في التيار الرئيسي للفن الهزلي الإنجليزي، إذا كان هناك شيء مسل حيال ما هو عجيب (بمعنى الغريب)، فذلك لأن الشذوذ هو أمر متنافر، هناك سياق سياسي لهذا التسامح الودود. يرى جيمس بياتي في مقالاته حول الشعر والموسيقى، أن الفكاهة تزدهر نتيجة الخصوصية والغرابة، وأن مثل هذه الخصوصية الفكاهية تزدهر بقوةٍ

في أمةٍ حرة. ويتابع إن الاستبداد يدمّر التنوع، ويدمّر أيضا الخصوصية المرتبطة به، أما في المجتمعات غير الاستبدادية فيُسمح للأفراد باتباع طرقهم الخاصة، وهذا التفرد يفضي إلى الفكاهة، عندما يتم جمع الرجال والنساء معا في المدن، فإن هذه الأجزاء الضعيفة المقبولة تختفي، ويتم القضاء عليها من خلال أسلوب حياة أكثر انتظاما. وبالتالي فإن الكوميديا هي علاقة ريفية أكثر منها حضرية، فإن روح المنعزلين عن العلاقات الاجتماعية الراقية. ومع ذلك، سارع بياتي في الإصرار على أن «الهمجيين» لا يضحكون في غالب الأحيان، وأن الفكاهة تعرض هيئتها على الساحة الاجتماعية وفقط في التشكيلات الملكية المتحضرة المشابهة لها، تعمل مثل هذه الأنظمة على إرساء السلام، مما يمنح الأفراد شعورا كافيا بالأمان لمتابعة كل من الأعمال الخاصة والممارسة المنتظمة للفكاهة، يبدو أن الملوك والملكات يشكلون ظروفا لا غنى عنها من أجل الفكاهة، علاوة على ذلك، وفي مثل هذه المجتمعات، يمكن للأشخاص من جميع الطبقات الاختلاط بحرية في المجال العام، الأمر الذي يولد الذكاء والمجاملات والأدب.

يبدو أن النظام الاجتماعي المثالي وفق بياتي هو النظام الذي يعرض فيه الرعاع المراوغات الساحرة لشخصيتهم في البرية الريفية، بينما يسطع نجم الرجل النبيل في المقاهي الحضرية. إن نقده اللاذع للدولة الاستبدادية باعتبارها غير

مواتيـة للكوميديـا قـد تم ترديده بعد قرنيـن من الزمان من قبل هارولد نيكولسـون، الذي أعلمنا في روح الفكاهة الإنجليزية أن «روح الدعابة لا يمكن أن تزدهر سواء في مجتمع شمولي أو غيـر طبقـي أو فـي المجتمعات الثوريـة»[38]. إنها في الواقع حجـة مقنعـة ضـد إلغـاء القضاء علـى التفاوتات الشـديدة في الثـروة والـذي مـن المحتمـل أن يتسـبب بظهـور التلاعـب اللفظـي والنـكات، والـذي يجب علـى اليسـاريين أن يأخذوه بعيـن الاعتبـار. مـاذا لو كان على المرء أن يتخلص من الضجر المرافق للرأسـمالية؟ يخبرنا نيكولسـون أنه يعتزم أن يسـتبعد مـن أفـكاره أي اعتبـارٍ للفكاهة البروليتارية اللاذعة والسـاخرة والتهكمية والمزيفة، بينما يدعي بشكلٍ متناقض إلى حد ما أن الإنجليـز جميعـا يضحكون على نفس الشـيء بغض النظر عن الطبقة الاجتماعية، ومع ذلك، فهو متسامح بما يكفي للإشارة إلى أن «الطبقات المالكة... تحظى بتقديرٍ حيوي للغاية لروح الفكاهـة وتنظـر إليها بعاطفة»[39]. ويؤكد أن الفكاهة الإنجليزية تتميز بالتسـامح والود والخجل، مثل الإنجليز أنفسـهم، فإنهم يشككون في كل من المثقف والمتطرف، وأنهم متلاعبون في أفضل حالاتهم، وطفوليون، ومسلون وغير مؤذين. يعتقد المرء أن نيكولسون لـم يكن أكثر المعجبين بسارة سيلفرمان.

بالنسبة للأدباء مثل ستيرن وديكنز، إن الفكاهة من بين عدة أشـياء هي طريقة لإبقاء عالمٍ قاسٍ في متناول اليد، فضلا عن

الاحتفال بالرفقة والبهجة والفضول والغرابة، إن رواق شاندي في إحدى روايات ستيرن هي منطقة ريفية منعزلة يقطنها غريبو الأطوار والمجانين والمعاقون النفسيون، وهي منطقة مليئة بالمشاريع الفاشلة والعجز الجنسي والمغامرات الغريبة التي يكون فيها الضحك أحد الأشكال القليلة للدفاع أو المكافأة أو التفوق في متناول اليد.

توجد كتابة أخرى في حدّ ذاتها، والتي لا تزال تزدهر حتى في هذه الظروف العقيمة، لا يمكن أن تكون حالة الجنس البشري مؤلمة كما تبدو عليه إذا كان بإمكانها إنتاج رواياتٍ رائعة بهذا الشكل. إن وصف مثل هذه الكارثة بشكلٍ ترفيهي هو بمثابة التغلب عليها، ويعرض ديكنز أيضا مشاهد البؤس البشري (على سبيل المثال، ردهة دوثبويز في رواية نيكولاس نيكلبي، أو حجرة فاجن البائسة) مع حكاية هزلية حيوية تتخطى البؤس الذي تمثله، على الرغم من ذلك، إذا كان ستيرن يؤيد المرح كأسلوب حياة كامل، فغالبا ما يكون ذلك بمثابة عاملٍ وقائي ضد الفوضى البشرية التي يجدها من حوله، يشير ماثيو بيفيس إلى أن النكات المتقنة تعوض عن فوضى الوفيات البشرية[40].

لطالما كان للإنكليز عاطفة تجاه الأنماط العصية والمتمردة، فالرجال والنساء الذين يحبون قانون ديكنز غريب الأطوار لا يعترفون بأي قانون سوى قانونهم، إن هذه الأنماط هي رسوم

كاريكاتورية للرجل الإنجليزي الحر المولد. إن الأشخاص الذين يُلصقون شريطا حريريا أسفل سراويلهم، أو الذين يمتطون صغير وحيد القرن للذهاب للعمل قد يجدون أنفسهم حاصلين على وسام شرفٍ من قصر باكنغهام. هذا بلا شك أحد الأسباب وراء حب الإنجليز للنبلاء، لأن الأرستقراطيين بطبيعتهم محبون للفوضى، حيث أن أولئك الذين يضعون القواعد لا يرون أي سببٍ للالتزام بها، فهي تجمع بين روعة المنزلة الرفيعة ووقاحة عدم المبالاة. إن القوة المطلقة هي نوع من الفجور الذي لا يحتمل ضبط النفس، بينما تتشبث الطبقات الوسطى بشكل مهيب بالأعراف الاجتماعية، تعلن الطبقات العليا عن امتيازها من خلال التحرر بشكل عرضي من العادات، وعلى هذا النحو، يكون لديهم شيء مشترك مع الجاني الخارج عن القانون الذي وضعوه بأنفسهم في مكانةٍ عالية. إذا كان الجاني يبغض الشرطة، فإن الرجل النبيل سيعاملهم بازدراء. عندما تم القبض على برايان هوارد، أحد أفراد مجموعة إيفلين ووف الخلاعية، في نادٍ للشرب وطلب منه أحد ضباط الشرطة اسمه وعنوانه، اشتهر بأنه أجاب بـ «إن اسمي برايان هوارد، أنا أعيش في ساحة بيركلي، وأنت، أيها المحقق، أفترض أنك أتيت من إحدى الضواحي الصغيرة المملة».

هناك، إذن، تقارب سري بين المكانة الرفيعة والمنحطة، كما هو الحال بين الملك لير والمغفل الخاص به، كما تشهد

العادات والتقاليد، فإن للملوك والمتسولين أدوارا قابلة للعكس بسهولة، لدى مالك الأرض مع الصياد غير الشرعي قوة أكبر بكثير من مراقب الصيد البرجوازي السخيف. إن أولئك الذين لا يملكون شيئا ليخسروه قد يكونون خطرين للغاية على من يسيطر عليهم، إنها هذه الشجاعة التي نتذوقها في مسرحية فالستاف والسيد توبي بيلتش، اللذين يتميزان بمكرهما المثير للمتعة بسبب حقيقة أنهما فارسا الحقل، إذا كان بإمكانهما التجول في الأرجاء وطرق الأبواب لطلب أبسط الأشياء، فذلك لأن التسلسل الهرمي يعني أن القليل مخصص لأولئك الذين يجلسون على قمة ذلك التسلسل، إن الطبقة الوسطى الدنيا في هذا العالم في مسرحية مالف وليوس هي من تشعر بالغيرة من الفروق الاجتماعية. عندما يعلن بيلش «سأقيد نفسي بحيث لا أصبح أكثر رفعة مما أنا عليه»، فإنه يتحدث بصفته «ليبراليا إنجليزيا»، ويضرب وترا حساسا على كل الأصناف الفظة التي تحبط خطط الحكومة لإنشاء مطار جديد عن طريق التمسك بعناد بفدانين من أراضيهم.

إن حرية خيار الرجل الإنجليزي الحر المولد لا تكمن في حياة المغامرات الحيوية أو المخططات الطموحة للتنمية الذاتية ولكن في حرية أن يكون نفسه. إنها حرية في أن تُترك وشأنك - ليس لكي يستطيع المرء أن يسعى إلى تحقيق بعض الأهداف الضخمة غير المقيدة، ولكن حتى يتسنى للمرء أن

يعبث بلا هدف في أرجاء حديقته الخاصة أو يقوم بجمع تماثيل جصية خاصة بالنبيل نيلسون، يذهب الإنجليز إلى أبعد مدى لتفادي بعضهم البعض، أو للتظاهر بأن مواطني بلدهم في الحقيقة ليسوا هناك، إن تحفظهم الشهير أقل عداء لمواطني بلدهم من العزيمة الشديدة على السماح لهم بذلك، بمجرد أن يُسمح لهم بالدخول إلى الحرم الداخلي، يمكن أن يكونوا كثيري الكلام بما فيه الكفاية. إن تقاليد الأرستقراطيين المتهورين المسرفين قد تم التطرق إليها ببراعة في أعمال بايرون، والتي يصعب فيها التميز بين المعارضة السياسية والمغامرة الجنسية وسمعة النذالة. إن رواية شيلي أصيل النسب، هي مثال آخر على التمرد الأرستقراطي.

في أعقاب يقظة فريدريك نيتشه، وُلد نوع جديد من الأرستقراطيين الروحيين، حيث يُعد وايلد وييتس، وكلاهما سليل الهيمنة الأنغلو - إيرلندية، نموذجا يُقتدى به. كانت الطبقة الاجتماعية التي انبثقا عنها في إيرلندا عبارة عن طاقم سيئ السمعة، يتسم بالفجور، ويغمره الفزع، ويشرب بكثرة ويدمر نفسه بنفسه، تم الاستحواذ عليه من قبل التعجرف والتباهي الذاتي حيث أن الجانب الأقل إثارة للإعجاب من ييتس وجد ذلك جذابا للغاية، فهم باستطاعتهم أن يكونوا غريبي الأطوار إلى حدّ الجنون. كان يجب منع الروائي القوطي ورجل الدين تشارلز ماتورين من قِبل أسقفه من الرقص الهائج المتواصل،

بينمـا كان مـن الممكـن فـي بعض الأحيان رؤية أحد أسـاقفة دبلن في القرن التاسع عشر وهو يتأرجح من السلاسل ويدخن غليونـا أمام قصره الأسـقفي. وقـام جون بنتلاند مهافي، معلم أوسـكار وايلـد فـي كلية ترينيتي في دبلـن، بالزحف إلى غرفة مليئة برجال الدين الذين يرتدون غطاء جلد النمر. كان الرجل الشـرير المتوحش، كما كان ييتس أحيانا يحب أن يرى نفسـه، يربط الأسلحة بمجموعة من الفلاحين المهووسين والمندفعين في معارضة مشتركة للعالم الأحادي التجارة والدين، وكانت المواثيق الاجتماعية مخصصة لأصحاب المتاجر والبريطانيين البرجوازيين الصغار. في حالة وايلد، يتحد الإنجليز المتأنقون والإيرلنديون الضعفاء ضد أخلاقيات الطبقة الوسطى الرديئة.

عندمـا دعـت شـارلوت برونتيغين آيري بفاتنة روتشسـتر، بعد الانفلات الخلاعي العلني في القرن السابع عشر، ظهرت هذه السلسـلة من الحكايات الخسيسـة الرفيعة المسـتوى التي فكرت بها، ينتمي بطلها إلى تلك المجموعة من الشـخصيات الأدبيـة الشـيطانية العظيمة التـي لا تخدع أحدا على الرغم من شرورها حيث أنها مكشوفة. أخيرا تم استبدال روتشستر جين آيـري بحـب امرأةٍ فاضلة، ولكن في روايته كلاريسـا صموئيل ريتشاردسـون لا تمتد هذه الرحمة إلى لوفيلاس الغادرة، كما أن نبل الرواية القوطية أصبح أكثر جشعا من كونه جذابا. مثل النشـاط الجنسـي بحـدّ ذاته، فإن الطبقـات العليا جذابة ومثيرة

للقلق، حيث يستمتع المرء بمواقفهم الشهمة، ولكن ليس الغطرسة التي تكمن في جذورها. إن السلاح الرئيسي في الحملة ضد هيبة الطبقة الوسطى هو خفة دم، وهو شكل من أشكال الفكاهة العفوية التي لا تحتاج لبذل الجهد، وبالتالي وضع الرسوم الهزلية المناسبة لأسلوب الطبقة العليا الكسولة. من المؤكد أن هناك أشكالا أخرى من الطرافة، ولكن هذا التوجه منها بارز بشكل خاص في الثقافة الإنجليزية، يمكن للطرفة أن تكون مصقولة وقاسية، مما يمزج أناقة الرجل النبيل مع غروره، ويمكن لها أن تمثل السياق اللطيف للقسوة، حيث يتسامى المرء عن كراهيته للآخرين عن طريق التلاعب بالألفاظ والبراعة الفكرية، على هذا النحو، هو وضع منطقي مناسب لشخص غريب طموح مثل أوسكار وايلد، لقد كان حريصا على إقناع الخبراء ببراعة فنية في حين يعطي فرصة للخصومة ضدهم في إطار مقبول اجتماعيا. يهيمن الفرد على الآخرين عن طريق القوة المتفوقة للشخصية، وليس عن طريق اتباع أي نهجٍ فظ، قد تعكس السعادة اللفظية للطرفة الفطنة من جانب المتكلم والتي بسببها قد تقف الضحية عاجزة أمامه. لم يكن لأي صياد ثعالبٍ إنجليزي القدرة على وصف نشاطه الرياضي مثلما فعل وايلد («الذي لا يوصف تعقب الذي لا يؤكل»).

إذا كان يمكن للنكات أن تكون كريهة أو لاذعة، فيمكنها أيضا تهدئة هذا النوع من الأجواء العدائية من خلال الجمالية

الشـكلية التي تحويها. إن الطرفة عبارة عن شـكل من الفكاهة التـي تعطـل التوقعـات التقليديـة، وتنحرف بشـكل مؤذ عن ما يمكن التنبؤ به، لكنها تفعل ذلك باستخفاف وبصورة عرضية، دون ضغينة المتشدد السياسي أو قسوة البرجوازيين. قد يتباهى الأرسـتقراطي بتحـرره مـن الأعـراف الاجتماعيـة، لكنـه ليس مسـتعدا لرؤيـة هـذه الأعـراف تنهار، إلى جانب أسـس امتيازه الخـاص، يمكـن أن تكـون الطرافة شـكلا من أشـكال العبثية، لكنها هذا الشـيء الذي يجدد نفسـه من الفراغ المطلق بسـبب خفة الذهن. إن تحويل ما هو جدي إلى مرح يدل على اضطراب الرجل الإنجليزي النبيل، الذي لا يمكن لأي شيء أن يزعزعه، يتأمل المرء العالم كظاهرة جمالية، بمرح، بهدوء، من مسـافة معينة ممتعة، مع العلم أن المرء محصن ضد سوء الحظ ومرتاح من عناء العمل القاسـي والمجهد، قد تكون النكات لاذعة أو مؤثرة، لكن الطرفة في أفضل حالاتها تحتفظ بضعفٍ هادئ. إن التحـدث ببـطء والتلاعب بالألفاظ على نحوٍ طريف يمكن أن يعكس شـكلا أكثر عمومية للراحة، في الواقع إن طبقة النبلاء الإنجليزية غير تقليدية إلى حدّ بعيد لدرجة أنه لا يمكن أن تتم مضايقتهـا مـن خلال لفظ أحرفها، وهـي تقوم بتفويض أعمالٍ شـاقة للطبقـات الوسـطى العاملة، ومن هنا تصـدر «المطاردة، القتل، الصيد».

إن الطرافة لها مغزى، وهذا هو السـبب في أنه في بعض

الأحيان يتم تشبيهها بسيفٍ ذي حدين، إنها تشبه السيف ذي الحدين في السرعة، والرشاقة، والانسيابية، وخفة الحركة، واللمعان، والسطوع، والبراعة، والبروز، والتصادم، والمظهر الباهر ولكنها أيضا تستطيع أن تطعن وتجرح. يرى أحد المعلقين أنها تتسبب بتعذيب القلب: «حادة، سريعة، في حالة تأهب، باردة، عدوانية»[41]، مثل ألعاب الخفة، تجمع المبارزة بين الاتزان والأناقة مع شكلٍ رفيع للغاية للعدوان، فهي في الوقت نفسه حاذقة ومميتة، يمكنك استخدام ومضة من الفكاهة لتوجيه ضربةٍ قوية ولكن أيضا لصد الإهانة بإظهار اللامبالاة، بالإضافة إلى إثارة وجهة نظر معينة، فإن هذا الشكل من الكوميديا يسمح أيضا للرجل بإظهار شخصيته في المواقف العامة، مثلما يُظهر المبارز براعته، وبالتالي (بالنظر إلى أنه لا يقوم بأي عمل) لعرض أحد إنجازاته الثمينة القليلة، إنه يعرض نفسه، وليس منتجاته أو ثمرة مجهوداته، فهو ليس لديه أي مجهود.

كانت أجمل أعمال وايلد الفنية هي حياته، التي نحتها بكل تفان وحبٍ شديد كما نحت مايكل أنجلو تمثال ديفيد. وعلى النقيض من ذلك، فإن النكتة هي نمط هزلي غير شخصي، وبالتالي يمكن أن تنتقل مثل العملة المعدنية من يدٍ إلى يد، في حين أن بعض أجمل الطُرف تحمل البصمة الشخصية لمؤلفها، حيث يتم الاستشهاد بها أكثر من أن يتم تكرارها.

يمكن أن تظهر النكتة بشكلٍ طبيعي بالسياق المناسب الفوري، وهي نوع من الكلام الذي يستطيع المرء من خلاله أن يهاجم الآخرين على نحوٍ لافتٍ للنظر ويحمل معنى بشكلٍ ضمني، إنه نوع من التعليق الذي يتمنى المرء بشدة لاحقا لو أنه أخرجه للعلن، (لدى الفرنسيين اسم لهذا الشكل من اللهفة، أو روح السلم، وهذا يعني أن الشخص الذي يقوم بالهجوم المضاد يفكر في طريقة المغادرة من المكان حيث كان يجب أن يقوم برده)، هذا هو الأمر المناسب الذي وضعه ألكساندر بوب في ذهنه عندما كتب مقالته عن نقد الطرفة باعتبارها «شيئا ذا حقيقة مقنعة، وإنه يعيد لنا صورة أذهاننا»، ومع ذلك، فإن العفوية الواضحة والارتجالية لدى الطرافة، والطريقة التي تبدو فيها متقنة دون مجهود تجبر الناس على تقبلها، وهي تعطي فكرة خاطئة عن الدهاء الذي تم استثماره بها. ومن وجهة نظر بوب، فإن الطرفة تُعتبر مثالية من قبل الفن، لا شك أن هذه هي القطعة الفنية التي نعجب بها أكثر من أي شيءٍ آخر، وفق حيوية تعريف سوزان سونتاغ للتسلية باعتبارها حب المرح، ومصطنعة، لامعة وتتسم بالغلو[42]. إن التسلية في رأي سونتاغ هي تغليب الأسلوب على المحتوى والسخرية على المأساة، إذا كانت تعكس رؤية هزلية، فذلك لأنها ترى كل شيء ضمن علامات اقتباس، إنها منحرفة، وفاسدة، وتهكمية، ومسرحية، وشخصية، مثل الطرافة، هي تُعتبر عدوة المشاعر والتعاطف،

تقف قسوة الطرافة في الطرف الآخر من المقياس الهزلي.

هناك سياق يمكن أن تكون فيه الطرافة نوعا من الفكاهة أكثر من طريقة حياة. إن الطريف هو الشخص الذي عادة ما يكون ذكيا، في حين أن النكات أو الدعابة هي أمور متفرقة، وعطلة قصيرة من الواقع. إن النكات هي أحداث، في حين أن الطرافة تعبر عن الرغبة العامة، إن النكتة تتفجر لحظيا من الوجود اليومي الذي قد تشكل الطرافة منه جزءا سلسا. غالبا ما تكون النكات قطعا من الخيال، على النقيض من العمل اليومي الدنيوي، في حين أن الطُرف عموما ليست كذلك، إن الطرافة أو الكياسة تجسّد حياته إلى جانب لغته، مما يضفي عليها طابعا تقليديا، وعلى هذا النحو فهو لم يصبح في حالة إجازة، لا يمكن سماعه أبدا يطلب الملح دون أن يعبّر عن طلبه بشكلٍ إبداعي، إن الطرافة من هذا النوع هي الحالة العامة نحو الواقع، إن التسامح الدائم المعتدل للشخص الذي ينأى بنفسه إلى حد ما عن العالم ولا يميل إلى أن يحافظ على رباطة جأشه هو تسامح مرتبك من الاعتراف بجوانبه الأكثر إكراها. في بحثه عن فن الخطابة، يميز شيشرون بين الخطوط الشائكة والحكايات البارعة أو السخرية التي تكون فيها الفكاهة أكثر انتشارا، كما أنها محبوكة وكأنها أسلوب كامل للرؤية.

يجادل أندرو ستوت بأن الطرفة «تعترف بذلك الدور للحظ في إنتاج المعاني»[43]، ولكنها بشكلٍ عام ليست من

أشكال الفكاهة المرحبة بالصدف أو النهايات الفضفاضة، فهي مصاغة بشكلٍ جيد من أجل ذلك، إذا كان الإيجاز هو جوهرها، كما اضطلعنا من خلال شخصية شكسبيرية تتميز بأن طرافتها وإيجازها مختلفان بشكلٍ كبير، فهذا يرجع جزئيا إلى أن الإيجاز والتوفير هما شكلان من أشكال التميز، ولكن لأن خوف الرجل النبيل من أن يكون مضجرا للآخرين يلهمه للقيام بمثل هذا الإيجاز، على النقيض من التعب الطويل الشاق الخاص بالبرجوازية الحقيرة، نحن نتحدث عن «سهم» من الطرافة، مثل الرمح أو السهم الذي يطير بسرعة وبدون خطأ إلى هدفه. كلما كانت التراتبية أكثر إحكاما، كان تأثير الشريحة اللفظية أو الغموض أو التناوب المنطقي أو التشويش العبثي في بناء الجملة يظهر بشكلٍ جلي. إن الطرفة المختصرة تُستخدم لتخفيف أي تحولٍ مفاجئ في المشهد أو في انعكاس المعنى، وإلى أبعد ما يكون في الماضي، يفكر المرء في طرفة دبلن مع تعليق شون ماك رياموين بأنه شعر وكأنها كالإحصاءات الإيرلندية: موزعة حسب العمر والجنس والدين، عندما يتعلق الأمر بقلب معنى الكلام، يمكننا أن نتطرق إلى ما قام به ماك رياموين في إحدى المرات حيث استخدم صيغة متقلبة مبتذلة وهي أنه داخل كل رجل سمين هناك رجل نحيف يكافح للخروج من خلال الإشارة إلى أنه خارج كل رجل نحيف هناك رجل سمين يلهث للوصول إليه.

يلاحظ ماثيو بيفز أن النكتة دائما تقول ما يجب قوله باستخدام بضع كلماتٍ فقط[44]، وبدون الطابع الفكاهي تُعتبر حقيقية أكثر من الطرافة، من خلال تبسيط مكامن الفرد، يسمح الشخص للمستفيد بالتوفير عند استقباله لها، وإن توفير الجهد هذا هو جزء من القوة الهزلية للطرافة. نحن نشعر بالامتنان من الشكل الدقيق وكذلك المحتوى الفاضح، يكمن جزء كبير من فرحنا في فن الكلام، وعلى نحوٍ أكثر بكثير من أي شكل آخر للفكاهة، وهذا هو أحد الأسباب الذي لا يدفع لتكون الطرافة مضحكة بشكلٍ خاص أو مسلية. في التفاعل بين الحرية والقيد، يُسمح للغة بالمرح للحظة، ولكن بأسلوب منظم وبشكلٍ صارم.

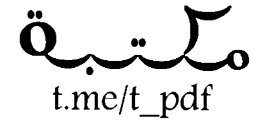
يعرف بوب الطرافة على نحوٍ شهير بأنها «ما كان يُعتقد به كثيرا ولكن لم يتم التعبير عنه بشكلٍ جيد»، ولكن هذا يقتصر على دلالتها فقط، الأمر الذي يجعلها أقل عدالة. وبصفته كلاسيكيا جديدا شجاعا، لا بد لبوب من أن يأخذ هذا لأنه يرى أنه لا يمكن القول إن هناك أية حقيقة جديدة، إن الابتكار هو في الغالب خاطئ وخيالي، يمكن للطرفة أن تتحسن نتيجة تأثير الطبيعة، لأن البستاني المسؤول عن جمال المناظر الطبيعية قد يُظهر الجمال الأصيل للتضاريس، لكن لا يمكنه أن ينتج أية رؤية جديدة، وبدلا من ذلك، فإنه يذكرنا بعباراتٍ شديدة الوضوح عما نعرفه بالفعل. إن هازليت الرومانسي، الذي يعتبر

اختراعـه وأصالتـه فضائل، هو بالتأكيـد البصمة المميزة عندما يصـف الطرافـة بأنهـا «فطنة رقيقة مـن التخوف، وبهجة خاصة بالابتـكار، وحيويـة الـروح»[45]. كما هو الحال مع الاسـتعارة، يمكن أن يكون هناك جانب إدراكي وجذاب لها، كما هو الحال مـع بعـض النـكات المعقدة، قد ينطوي ذلـك على متعة ذهنية مفاجئـة فـي الحصـول على المغزى، مثل الإحسـاس المعتدل بالغبطة الذي ينطوي عليه حل اللغز.

إن عنصر المفاجأة أو لحظة الإضاءة هي أمر أساسي بشكلٍ عام لهذه الممارسة، كما يلاحظ جورج سانتايانا في كتابه شعور الجمال، إنها مسألة «عدالة غير متوقعة»، يعلق ماثيو بيفيس: «إن ضحكنـا يظهـر عندما نحصل علـى نكتة»، «هو يعلن الانتصار: إنقـاذ البراعـة المعرفية من الضعـف اللحظي»[46]، يمكن للمرء أن يدعي أن الطرافة على وجه الخصوص تمثل انتصارا بسيطا للعقـل علـى المـادة - الـذكاء الإبداعـي المرن على المسـائل الصعبة في العالم، بالتأكيد كان هذا هو اعتقاد وايلد الخاص. يقول غيلبرت في مقالة وايلد الناقد كفنان: «عندما يفعل الرجل، فهو دمية، وعندما يصف، فهو شاعر». إن الفعل أعمى، متهور، جاهل ومصمم بدقة، غارق في الاحتمالات ذات الطبيعة الغبية التكراريـة، علـى النقيـض من ذلك، يمثل الفـن أو الطرفة قفزة مؤقتـة مـن عالـم الضرورة إلى مملكـة الحرية، إنها تقدم بعض التعويض عن الجزء الطويل الممل من الوجود اليومي، والذي

لا يعتبر أقل من الظروف القاسية لأقدم مستعمرة إنجليزية.

حسنا، إن ملذات الطرفة تُعتبر معقدة، نحن نبتهج في الوقت نفسه من البراعة الفنية للمشهد، وبراعة الأداء، والاقتصاد الموفر للجهد للغة المختصرة، واللعب الحر للعقل، والتقلبات، والتآمر، والمفاجآت وتناقض المحتوى، والرضا الفكري لـ «الحصول» عليه وإظهار الشخصية الذي ينطوي عليه، في حين أن الخبث أو الوقاحة أو الاحتقار الذي قد يتوارى وراء الطرفة يسمح لنا بالإفصاح عن بعض الأمور. نحن أيضا نحصل على سعادة سادية من رؤية المستهدف بالطرفة وهو مرتبك بشكلٍ لحظي، إذا كان الشكل الذي درسناه من الطرافة هو الأرستقراطي المميز، فتجدر الإشارة إلى أن هناك أنماطا سوقية من الفكاهة أيضا والتي سنذهب الآن إلى استكشافها.



الفصل الخامس

مبادئ الفكاهة

لعل الظاهرة السياسية الوحيدة الأكثر تناقضا في العالم الحديث هي القومية، والتي تتراوح بدءا من معسكرات الموت النازية إلى المقاومة المبدئية للقوة الإمبريالية، لكن من حيث الغموض السياسي الكبير، فإن الفكاهة تجعلها قريبة إلى حدّ ما، إذا كان بإمكانها الاستنكار وفضح الخداع والتبدل، فيمكنها أيضا حل النزاعات الاجتماعية الأساسية على شكل انفجارٍ من المرح. يمكن أن يكون الضحك المتبادل شكلا من أشكال نزع السلاح المتبادل، حيث تشير تصفية الجسم الضاحك إلى أنه غير قادرٍ على إلحاق الأذى. يلاحظ نوربرت إلياس[1] «من يضحك لا يستطيع أن يعض»، على هذا النحو يمكن للضحك أن يمدنا بصورة مثالية للنطاق الآمن القادم. يقول فريدريك نيتشه: «من المحتمل، حتى لو لم يكن لأي شيء موجود اليوم أي مستقبل، أن يكون لضحكنا مستقبل»[2]. ومع ذلك فإن الهيئة العاجزة غير المنظمة بالكاد تكون في حالة مناسبة لبناء

هـذا النظـام الاجتماعـي، وفي هذا السـياق، لا تمثل الكوميديا أي تهديدٍ للسلطة الحاكمة، وبالطبع إن هذه القوى لها مصلحة خاصة بالمزاج الجيد للجماهير. قد تُثبت الأمة المتشائمة بأنها متهالكة، ومع ذلك، يطلب الحكام من عامة الناس أن يكونوا مجتهدين ووجدانيين، وأن يمارسوا الانضباط الذاتي ويأخذوا وظائفهم على محمل الجد، وكل هذا قد يتعرض للخطر بسبب موجة من النشوة الرائعة غير المسؤولة.

مثل الفن، يمكن للفكاهة أن تخصص أو تستثني المعايير التـي نعيـش بهـا، ولكن أيضـا يمكنها أن تعززها، فـي الواقع، يمكن أن تفعل ذلك بدقة عن طريق إقصائها. إن مراقبة سلوك الفرد اليومي من قبل الغرباء لا يؤدي بالضرورة إلى تحسـينه، بـل علـى العكـس من ذلك، فقد يعطينا إحساسـا قويا بصحته، يـرى جوناثـان ميلـر بـروحٍ نموذجيـة أن الفكاهـة هـي تسـلية مجانية للعقل تريحنا من سلسلة الأفكار الروتينية وتخفف من اسـتبدادها وتمنعنا من أن نصبح عبيدا لها. يمكننا الآن تصور أشـكالٍ مختلفـة من الطبقات، وإعـادة تصميم أُطُرنا المرجعية اليومية[3]، ولكن لا يوجد سـبب للاعتقاد بأن كل هذا سـيؤدي حتما إلى حالة ذهنية أكثر اسـتنارة. لماذا يجب أن نفترض أن جميـع طبقاتنـا الحاليـة فـي حاجة إلـى إعادة البنـاء، هل يُعتبر الإيمـان بالمسـاواة بيـن الجنسـين عائقـا مفاهيميـا نحتاج إلى التحـرر منـه؟ ولمـاذا لا ينبغـي أن تخضع ليبرالية ميلر نفسـها

لمثل هذا النقد؟

تعتبر عالمة الأنثروبولوجيا ماري دوغلاس أن كل النكات هدامة لأنها تكشف الطابع التعسفي الأساسي للمعاني الاجتماعية، وهي تذكر في كتابها «إن النكتة ترمز إلى التكافؤ، إلى الفناء والتجديد»[4]، في دراسةٍ كلاسيكية سابقة نقاء وخطر، تذكر دوغلاس حجة مماثلة حول البذاءة، حيث يُنظر إليها على أنها مادة غير قابلة للتصنيف، وفي غير محلها والتي تميز حدود البنى الاجتماعية الخاصة بنا، وهي حالة تُضفي معنى جديدا على مصطلح «مزحة قذرة»، ومع ذلك من الصعب أن نقول عن جاي لينو أو غراهام نورتون بأنهما هدّامان.

وبشكلٍ مناقض، تناقش سوزان بوردي في دراسة طموحة جذابة أن النكات تنتهك السلطة فقط لإنهاء إعادتها إلى الشكل الذي كانت عليه، على الرغم من أن هذا يتجاهل حقيقة أن السلطة ليست قمعية بكل أشكالها[5]، هناك سلطة المنشقين المحنكين وكذلك من يحكمهم، وحركات الحقوق المدنية وكذلك الحكومات الاستبدادية. ويرى نويل كارول أيضا أنه بتنبيهنا إلى بعض المعايير الاجتماعية، تساعد الفكاهة في تعزيزها[6]، إن الحقيقة المملة بشكل أكبر إلى حدّ ما، هي أنها في بعض الأحيان كذلك، وفي بعض الأحيان لا. على أي حال، هناك معايير اجتماعية تحتاج إلى دعمٍ عاجل، من التشريعات السائدة في المجتمع البريطاني، هي أن للعمال الحق تحت

ظروف معينة في استرداد ثمرة مجهودهم. إن المعايير ليست دائما مكائد قسرية شريرة، ولرؤية الفكاهة دائما وفي كل مكان، فإن تعزيز السلطة يعد أمرا وظيفيا للغاية، ويطل على تناقضاته الواضحة.

تكتب ألينكا زوبانسيك بعمومية متهورة عن الكيفية التي «تحافظ بها الكوميديا على استبداد النظام أو الموقف بعينه، لأنها تجعله محتملا وتحث على الشعور بوهم الحرية الداخلية الفعالة»[7]، يعامل كونارد لورينز أيضا الكوميديا على أنها محافظة بشكلٍ أساسي، مشيرا إلى أن «الضحك يكون رابطا ويرسم خطا في آنٍ واحد»[8]، هو يقصد أن أسباب الفكاهة التضامنية لا تنفصل عن إحساس الفرد بالاختلاف عن الآخرين، وبالتالي قد تولد خصومة معينة تجاههم، وفي هذا السياق، هي عبارة عن كل من القيد والسلاح[9]. يؤمن لورينز أيضا بأسلوب ويغيش بأن الفكاهة قد تطورت تاريخيا، وبأننا الآن أكثر مرحا مما كنا عليه في العصور القديمة، وأن الفكاهة المعاصرة أصبحت أكثر براعة وأكثر استقصاء مما كانت عليه لدى أسلافنا. ويعلق بغرابة بأنه لا يوجد الكثير قبل ديكينز قد يساعد على إثارة الضحك، ويؤكد أيضا أن الإنسان هو حيوان «يسخر من نفسه»، على الرغم من أن هذا قد يكون أكثر صدقا بالنسبة لليبراليين الإنجليز من الجمهوريين الأميركيين.

إذا كانت روح الدعابة التضامنية تعتمد بالفعل على

الإقصاء والعداء، فإن الفكاهة تتعارض مع المعنى الواسع للفن الهزلي الذي يحتضن الواقع بأكمله بأسلوبه المتسامح والخير. يعتقد نويل كارول أنه في مكان وجود الولايات المتحدة، هناك أيضا ما هو نموذجي لهم، ولكن فرانسيس هوتشيسون، كان سيحتج من أجل شخصٍ واحد. إن المثالية والتي يعد الضحك ممهدا لها ليس لها أية حدودٍ ثابتة، لا يشعر جماهير العروض الكوميدية بأنهم مغمورون في موجةٍ من النشوة الجماعية وذلك فقط لأنه لديهم مجموعة أخرى من الرجال والنساء يشعرون بالسأم تجاههم. قد تكون الفكاهة متعارضة أو جماعية، مهينة أو احتفالية، لكن يجب أن لا يكون الطرفان وجهان لعملة واحدة، هناك مشكلة بالنسبة إلى اليسار السياسي، رغم ذلك، في التوفيق بين الفكاهة كحالة مثالية مع الفكاهة كحالة نقدية: ولإلقاء الضوء على هذه القضية وغيرها من الأسئلة، قد ننتقل الآن إلى مسرحية تريفور غريفيث الكلاسيكية (الكوميديون).

في أحد الفصول الدراسية في مانشستر، وضعت مجموعة من هواة الكوميديا الطموحين في مسارهم الصحيح من قبل الكوميدي الشهير، إدي ووترز، وهو رجل فكر مطولا وبعمق بطبيعة الفكاهة، من بين طلابه جيد موراي، بائع حليب، وشقيقه فيل، وكيل تأمين، وسامي ساموليز، يهودي من مانشستر يدير ناديا ليليا من الدرجة الثالثة، وجورج ماكبراين، عامل

ميناء إيرلندي شمالي، ميك كونور، عامل إيرلندي، وغيثين برايس، الذي يقود شاحنة تابعة للسكك الحديدية البريطانية. إن هؤلاء الرجال الستة الذين كانوا عالقين بوظائفهم ذات الطريق المسدود رأوا النجاح كممثلين هزليين محترفين باعتبار أن هذا هو السبيل الوحيد للخروج من تلك الوظائف، هم سيخضعون قريبا لتجارب أداء من أجل هذه المهن من قبل بيرت تشالنور، وهو رائد أعمالٍ استعراضية مقيم في لندن وهو خصم قديم لووترز. يبحث تشالنور، وكيل الأعمال الساخر الماكر ذو المظهر الجذاب المخادع، عن الكوميديين الذين يبقون الأمر بسيطا، ويتجنبون التفكير بعمق، ويعطون الجمهور ما يريده ويمنحونه ملاذا آمنا من حياتهم اليومية. ينبه ووترز الطلاب قائلا: «نحن لسنا مبشرين، بل نحن موردو الضحك». إن الكوميديا في رأيه هي سلعة تباع للمشاغبين ومثيري المشاكل الذين لا يريدون أن يتعلموا ولا يستطيعون فعل ذلك، ويحتاج ممارسوها إلى بيع بضائعهم العزيزة بدلا من التخلي عنها. يقول تشالنور: «إن جميع الجماهير تتصف بالغباء، ولكن الكوميدي السيئ هو من يتيح لهم معرفة ذلك»، ويصر على أنه إذا كان من الممكن قيادتهم، فإن ذلك فقط في الاتجاه الذي يرغبون بالذهاب إليه.

إن فلسفة إدي ووترز عن الفكاهة أقل بدائية إلى حدّ ما، في مرحلة ما، من الإجراءات يطلب من تلاميذه أن يفكروا

في بعض التجارب المقلقة في حياتهم - «أي شيءٍ، أي أمرٍ صغيرٍ يعني شيئا ما بالنسبة إليكم، ربما هو شيء يحرجكم أو يطاردكم أو لا يزال يجعلكم خائفين، أو ربما هو شيء ما زلتم لا تستطيعون التعامل معه، أليس كذلك؟»، فكر غيد موراي عائدا بذكرياته إلى لحظةٍ تقشعر لها الأبدان في جناح الولادة عندما ذُعر فجأة من احتمالية أن يكون طفله المولود حديثا معاقا، ثم يرى بارتياحٍ أنه «كان بخير». تذكر غيثين برايس حادثة قام فيها بضرب معلمته بقوة لأنها وصفته بأنه ابن شارع، ثم تم إرساله إلى طبيبٍ نفسي بسبب فعلته، يحافظ الآخرون على صمتٍ مُرتبك، غير قادرين على مواجهة تحدي ووترز، ما يُربكهم ليس فقط الدعوة لإظهار الخوف أو الضعف في حضور زملائهم الصلبين، ولكن حقيقة أن ووترز قد أمرهم بأن يجعلوا قصصهم مضحكة.

هذه ليست فكاهة بقدر ما هي إنكار، إن الهدف من ذلك هو عدم إنكار الألم، بل السماح لصداه بأن يتردد من خلال حديث المرء، ويؤدي إلى التقاط الكوميديا من أعماق الألم أو القلق أو الغضب أو الإهانة لاستثمارها مع قوة تلك التجربة، في التعبير عن ما لا يوصف، بسياقٍ أكثر براعة من الخروج بالشتائم أو الكلام الفاحش، يجب أن يتم تجاوز الصدمة ذات الصلة دون أن يتم إلغاؤها ببساطة، وهي ممارسة تتطلب كلا من الشجاعة والصدق، كوسيلة لإطلاق العنان للآخرين للقيام

باعترافاتٍ مشابهة، فإن مثل هذه الفكاهة المظلمة هي أيضا شكل من أشكال التواصل والرفقة. لقد وضعت كل جماعة ووترز نفسها في حالة تأهب أثناء إلقاء النكات، كانوا يثرثرون فوق رؤوسهم بشكلٍ ارتجالي، بينما كان غيثين برايس، كما سنرى خلال لحظة، يعطي تنفيسا عميقا للغاية عن مشاكله العاطفية، إن ما يطلبه ووترز، على عكس كلتا الاستراتيجيتين، هو حقيقة قبيحة أو مخيفة والتي تم تحويلها إلى فن، ونأى بها بعيدا وتغلب عليها من خلال الروح الفكاهية مع الاحتفاظ بكل قوتها الهائلة.

على العكس من استعراض ألم المرء مع الاعتراف بأن نقطة ضعف المرء هي إلحاق الألم بالآخرين عن طريق إهمال عيوبهم المزعومة، وهو ما يرقى إليه سوء المعاملة الهزلية. إن البحث عن خيبات المرء المضحكة بحق يتطلب قدرا من البصيرة الذاتية والتحكم بالذات، في حين أن السخرية من الآخرين تُعد من بين أشياءٍ أخرى كطريقة للتخلص من مخاوف الشخص، وبالتالي، فإن تعلم مواجهة المحن الخاصة به دون الشعور بالعاطفة أو تساهل مع الذات هو درس موضوعي في تعلم الاستجابة لمعاناة الآخرين، «هل نخاف... من الأشخاص الآخرين... كثيرا»، يستفسر ووترز «وذلك لأننا يجب أن نشير إلى ألمهم بالضحك، وإلى ألمنا بالدموع؟» ويعلق «إن الشخص الكوميدي الحقيقي هو ذلك الرجل الجريء».

هو يجرؤ على رؤية ما يخجل منه مستمعوه، ما يخافون من التعبيــر عنــه، وإن ما يــراه هو نوع من الحقيقة، حول الناس، حــول وضعهــم، حول ما يؤلمهم أو يرعبهم. حول ما هو قاسٍ، وقبل كل شــيء حول ما يريدون. إن النكتة تحرر من التوتر، وتقــول مــا لا يجــب قوله، أية نكتة جميلــة تفعل ذلك، لكن النكتة الحقيقية، الصادرة عن شخصٍ كوميدي، يجب أن تفعل أكثر من إطلاق التوتر، عليها أن تحرر الإرادة والرغبة، ويجب أن تغير الحالة النفسية.

إن الفكاهــة بالنســبة لووتــرز هــي المخاطــرة، الصراحــة، الخطر، الشجاعة، فضح ما هو مخفي، والاعتراض، إذا كانت خيالا، فيجب عليها أن تتمتع أيضا بمصداقية الفن العظيم.

إن تعليــق ووتــرز غامض أكثر مما يبدو، يعبّر الكوميديون الحقيقيون عما يخجل منه الآخرون، مدركين لحقيقة ما يؤلمهم أو يخيفهــم، بــل ويمكــن ادعــاء ذلــك أيضا من خــلال الدعابة العنصرية والجنسية، والتي تسعى، بإعطاء الكلام للقلق العرقي والجنســي للجمهــور، إلــى قــول ما لا يمكن قبولــه تقليديا. إن الكوميدي الذي يقول عن النساء أنهن خبيثات أو أنهن يشبهن الراكون الأسود هو فقط يتلفظ بما يريده مستمعوه عموما لكنهم يتهربــون ويخشــون مــن التعبير عن ذلــك، وهو بذلك يحررهم من التوتر أيضا. لا يبدو أن تصريحات ووترز تســتوعب تماما هذا القلق المشــابه، ولكن كما لو كان يشــعر به، وهو يحرص على التمييز بين هذا الصنف الفكاهي المتدهور وبين الفكاهة

التحررية بصدق، ويصر على أنه يجب على النكتة الحقيقية أن تحرر وتحول الحالة المزاجية كما أن تقوم بتفريغ التوتر.

عندما يخرج غيثين برايس بقصيدةٍ فكاهية إبداعية ولكنها كريهة، يجيب ووترز بهذه الخطبة اللاذعة التالية:

> لم يعجبني الإيرلنديين قط، كما تعلمون... رؤوس كبيرة وسميكة وغبية وآذان معقوفة كبيرة، ومناخير كثيرة الشعر، وأعين توحي بالعته، وأيادٍ مسطحة قلقة، تفوح منهم رائحة القذارة، زنوج أوروبا، كبار الحجم الذين لا يمكن السيطرة عليهم، ويتكاثرون وينشرون نسلهم المنحط أينما سُمح لهم بالاستقرار، كنت لأوقفهم عن الاستيطان هنا لو كان الأمر عائدا لي، كنت لأعيدهم مرة أخرى إلى المستنقع البدائي الذي أتوا منه، ذوو رؤوس البطاطا... لديهم هذه الخصلة الكريهة، التي لدى اليهود، فهم يحشرون عمالهم والمتهربين من القانون في كل شيء، النقود دائما النقود، يتحدثون عن الذهب، ومؤسسات التسليف، ومقرضي المال والمرابين، إنهم يملكون حاسة شم تشبه تلك التي لدى الكلاب عندما يتعلق الأمر بذلك، يمكنكم القول إن هتلر قد تحدث عن ذلك بصراحة: «إذا لم نتخذ الخطوات المناسبة للحفاظ على نقاء الدم، فسوف يدمر اليهود الحضارة بتسميمنا جميعا»، التدفق التاريخي، لا شيء يخص الإنسان، سيستأصلون...
>
> إن العمال القذرين المريبين غير المتعلمين، ينبشون كل ما في وسعهم، يضعون الفحم في الحمام، ويتناولون رقائق البطاطا مع كل شيء، ومع الجعة، إن النقابات المهنية التي تكرس جهودها لزيادة الأجور وتقليل زمن العمل، تشجع على الخمول،

وعلـى زيادة جشـعهم، إن غباءهم لا محـدود، كالأطفال غير قادرين على رعاية أنفسـهم، ويتكاثرون كالأرانب، ومهوسـون بالجنس، ونسائهم خبيثات لئيمات، يقدن الحيوانات لإطعامهم بقايا الطعام في الليل.

يمثـل خطـأ ووتـرز الفادح اعتداء وحشـيا علـى الجمهور وكذلـك علـى طلابه الذين يشـعرون بالذهول، والذين اعتادوا أكثر على سماع هذا النوع من الحديث من أفواههم بدلا منه، يمكن للمرء بسهولة تخيل المسارح اليوم حيث سيتم إنهاؤها مباشرة.

وعلم أن تشالنور، الذي يحمل مستقبلهم في راحة يده، هو من المتعصبين الذين يقدرون النقد اللاذع الجنسي والعنصري مـن فنانيـه. إن معظـم تلاميـذ ووترز يتخلـون دون علمٍ عن ما علمهم إياه ويعودون إلى عاداتهم القديمة والتي هي عبارة عن مزيج من الذم العنصري والبذيء، يمثل العامل الإيرلندي ميك كونـور، الـذي خرج بسلسـلة من الملاحظات ذات المسـتوى المنخفـض ولكنهـا غيـر ضـارة نسـبيا، اسـتثناء. لكـن سـامي ساموبلز يقدم درسا ذا غاية قبيحة تخص نظرية التفوق:

يقول رئيس العمال بأن هناك محاولة من هندي غربي للحصول على وظيفة شاقة في موقع بناء: لا توجد فرصة، وأنا أعرفكم جيـدا، أعطـي أحدكـم وظيفة، وفي اليوم التالي سـتظهر مع مجموعة من أصدقائك. لقد توسـل مرارا وتكرارا وأخيرا حصل على الوظيفة، وفي اليوم التالي، ظهر برفقة قزم، (مشيرا إليه)

أيهــا القــزم، إلــى هناك. قال رئيس العمــال، ماذا قلت لك، لا أصدقاء! وقال هو، هذا ليس صديقي، هذا غداءي. ما رأيك في هذه المرأة المتحررة، إذن؟ اخلعي صدريتك هلا فعلتِ ذلك؟ ســيدي كــم هذا مثير، لقد أزلــت التي تخص الزوجة، وأصابها جنون شــديد، وكانت لا تزال ترتديها، أنا في حانةٍ في وســط المدينة، وهذه المرأة المتحررة تشــوهني. قالت: أنت خنزير شــديد الوحشــية، ســادي، غير عقلاني، متحيز جنسيا، ذكوري متعصب. وقلت: أظن أن مضاجعة سريعة أمر غير وارد؟

إن جورج ماكبراين يحذو حذوه بشكلٍ جبان:

كنت في السرير مع الزوجة يوم الخميس الماضي، كانت الزوجة تستلقي هنا، هادئة للغاية، تدخن غليونها، انحنيت إليها وقلت، هل تتخيلين أي شيءٍ يا عزيزتي؟ وقالت هي، نعم، أنا أتخيل أفريقيا يبلغ طوله حوالي 190 ســم مع دفتر شــيكات... كبير وثخين، (للجمهور) لا تستبق الأحداث! أيها الشقي! قلت: نعم؟ وما الذي يجعلك تعتقد بأن هذا السمين الخامل الرديء الخاص بك قد يفعل أي شــيء مميز؟ وقالت: ما الذي يجعلك تعتقد أننا سنتحدث عنك؟ إنها لا تقول الكثير، زوجتي، تتحدث طوال الوقت لكنها لا تقول الكثير.

يقــوم غيدوفيــل موراي بإخراج عمــلٍ ثنائي، حيث يكافح غيــد للبقــاء وفيــا لنصيحــة معلمــه، بينما يصر فيــل، بعينين غير مريحتين على تشــالنور، على البوح بنكتةٍ عن باكســتاني متهم بالاغتصــاب. إن تمزيــق الاعتــدال بيــن رأييــن متناقضيــن مــن الفكاهة، يجعل المســرحية تنهار بشــكلٍ محرج. ومع ذلك، لا يوجد تعارض سهل بين الفكاهة كتغيير والفكاهة كإهانة، هناك

الكثير مما يمكن قوله عن الإساءة، مهما كانت تعتقد الحكمة التقليدية اليوم، يدخل ناظر المدرسة في نهاية المسرحية لمسح عددٍ من الكلمات البذيئة عن السبورة السوداء في القاعة، متمتما «التافهون القذرون» أثناء فعله ذلك، لكن اعتراضه على الذم هو مجرد إفراط بالاحتشام، لقد فشل في رؤية أن اللغة البذيئة يمكن أن تخدم أيضا الغاية المرجوة، عندما يختار تشالنور أقسى رجال ووترز من أجل الحصول على الشهرة المحتملة، يخبره ووترز بأنه مليء بالخراء مثل الأمعاء الغليظة الكبيرة، وهي إهانة استحقها بجدارة.

مثل معظم زملائه غيّر غيثين برايس أيضا من تمثيله عند سماعه عن ميول تشالنور، ولكن ذلك كان من أجل مواجهته، وليس الفوز بموافقته. إن برايس هو مزيج من الجنون، أديب تهكمي، ممثل ساخر، فنان إيمائي، متمرد ومتبدل الرغبة، يدخل بوجهه الأبيض، يرتدي شكلا هجينا بين المهرج والشقي، ويؤدي عملا غريبا خطرا تقشعر له الأبدان ينطوي على السخرية وتوبيخ زوج من الأغبياء، ذكر واحد وأنثى واحدة، يزينهما ليبدوا وكأنهما من الطبقة العليا الوسطى المتغطرسة في ثوب المساء. ينفخ الدخان في وجه الرجل، ويبعد رأسه بضعة إنشات بضربة كونغ فو، ويهين صديقته، ويعلق وردة بين ثديي المرأة، ويسبب بقعا دموية حمراء داكنة تظهر على ملابسها، وينهي دوره من خلال أداء «العلم الأحمر» على كمانٍ صغير،

ويعلق أن بعض الناس يدعون كلامه بالحسد الساخط، لكنه ينكر التهمة: إنها كراهية.

يصف تشالنور عن حق أداء برايس الغريب الرائد بأنه «عدواني وغير مسلٍ»، على عكس رتابة الكوميديا الأخرى، التي تعد عدوانية وغير نزيهة. ما فعله برايس هو الحفاظ على الأداء الأنيق والفكاهي للتمثيل الهزلي ريثما يقوم بإخلائه من محتواه التقليدي. في مواجهةٍ قوية بينه وبين ووترز - علاقتهما هي مزيج متوازن من الصداقة والتنافس والمعارضة والتلمذة - يعترف ووترز بأن تلميذه كان بارعا من الناحية الفنية، ولكنه يدين تصرفه باعتباره «مرعبا»، «لا عاطفة ولا حقيقة»، يقول له «لقد أفسدت كل شيء، يا غيثين، الحب، الرعاية، الحرص، سمها كما تريد، لقد رميتها بعيدا». يؤكد برايس نفسه أنه عندما يتعلق الأمر بالنظام الطبقي، فإن الحب والعاطفة لن يؤديا إلا إلى إخفاء الحقيقة غير المستساغة، إذا كان تمثيله مسيئا، فذلك لأن ما يمثله هذا التمثيل هو أمر مسيء، ومن النفاق أن يشتكي من السابق بينما لا يقول شيئا عن الآخر.

تُبحر القضية على نحوٍ غير مريحٍ بالقرب مما يدعى المغالطة التقليدية - الادعاء، على سبيل المثال، بأن رواية المرء كان مقصودا أن تكون مملة بشكلٍ لا يطاق بسبب المواقف المملة التي تمثلها، تم تهذيب التمثيلية المشينة لبرايس عن عمد وتم قتلها وتجريدها من الإنسانية من أجل فضح ما أسماه

بيرتلوت بريخت ذات مرة «الحثالة التي تريد أن تدفئ قلبها». من وجهة نظر برايس المتشـددة، فإن هذا النوع من المشـاعر، الذي تجسـده القصيدة الحلوة القصيرة التي يختتم بها الأخوة موراي تمثيلهم الكارثي المنافق («يراقبني/ عندما تصبح الأمور صعبة/ هـو ضـرب علـى الأوتار/ التـي تمسـح الدموع عن كم ردائي») هي ببسـاطة الغلاف اللذيذ لكعكة الاسـتغلال، وهي النافذة العاطفية لنظامٍ اجتماعي بلا قلب. بناء على اتهام ووترز بأنه قد تخلى عن الحقيقة، فإن برايس يرد بغضبٍ إن الحقيقة قبيحة وإن ووترز، الذي كان يعرف ذلك جيدا نظرا لأنه شاب فكاهي مكافح، ربما يكون قد نسي الحقيقة الآن:

> لا أحد يضرب بقسوةٍ أكثر من إدي ووترز، هذا ما يقولونه هم، لأنك لا تزال على تواصلٍ بما صنعك... الجوع، الدفتيريا، القذارة، البطالة، نوادي القمار، التجارب القاسية، خنفساء الفراش، قمل الرأس... هل كانت كل هذه الحقيقة جميلة؟... كانت الحقيقة هي الكف الذي ضربت به... ما زلنا في قفص، نُستغل، نُستعبد ويتـم التحكـم بنا، نُنهب ونُسـمن ونُذبح ونقطع ونتحول إلى طعام، نحن ننتمي إلى أنفسـنا، لم يتغير شـيء، لقد نسـيتَ للتو، هذا كل شيء.

طـوال ثلاثة أشـهر مـن فصلهم الدراسـي الكوميدي، قام باتهام ووترز بأنه لم يقل شـيئا مضحكا أبدا، من الصعب حقا أن ندرك أن رجله ذا الوجه المتشائم، الأخلاقي بشدة، المنكسر داخليـا، كان ذات يـومٍ مـن بين أفضل الفكاهييـن البريطانيين،

وربما، يصرح برايس على نحوٍ سيئ، قد فقد كراهيته.

ومع ذلك، ليس هذا هو السبب وراء انحدار ووترز، مدفوعا على أعقاب هجوم تلميذه، الذي لديه أكثر من مجرد لمسة من خيبة أمل الابن المتمرد مع الأب الفاشل، فهو مجبر على الوصول إلى ذكرياته الأكثر قسوة من أجل تبرير نفسه، ويجب عليه مواجهة أشباحه، كما حث طلابه على القيام بذلك. يخبر برايس عن الزيارة التي قام بها ذات مرة إلى معسكر الاعتقال النازي السابق في ألمانيا، وكيف أنه في تلك اللحظة التي اشمأز فيها للغاية مما رآه، قد حدث لديه انتصاب، ثم اكتشف عندها أنه لم تتبق أية نكاتٍ لسردها، تماما كما أعلن ثيودور أدورنو أن كل الشعر بعد أوشفيتز هو مجرد قمامة، لذلك فإن ووترز، أثناء سماعه لنكتةٍ عن يهودي في حفلٍ موسيقي في مساء يوم زيارته لمعسكر الموت، توقف عن الضحك «لقد أصبحنا أكثر عمقا من الكراهية»، يُخبر برايس، «الكراهية لا تساعد»، يتخذ برايس موقفا متفوقا على النظام الذي يهزأ به، في حين تشير الإثارة الجنسية لووترز إلى أنه متواطئ معه بطريقةٍ ما، وبالتالي يحتاج إلى التراجع عن هذه البشاعة في نفسه أيضا.

إذا لم يكن الكره مفيدا، فماذا عن كراهية الظلم؟ إذا كان يجب على الكوميديا أن تدير ظهرها للاشمئزاز والعداوة، فكيف تتم مواجهة القوى التي صممت ما يُدعى بالحل النهائي

في المقام الأول؟ أليست النكتة المريرة كما ينبغي سلاحا لا غنى عنه ضمن ترسانة أسلحة هجاء السياسيين لهؤلاء الفنانين في جمهورية فايمار، على سبيل المثال، الذين قلدوا هتلر وسخروا منه في رحلته المضنية نحو السلطة؟ ومع ذلك، كيف لا يتم تلطيخ هذه الشكوك بالقسوة اللاإنسانية التي يتوجب شجبها؟ إنها المشكلة التي يطرحها أعظم الفنانين الأدبيين في فايمر، يقول بيرتلوت بريخت، في قصيدته «لأولئك الذين وُلدوا لاحقا»:

لأننا ذهبنا، تقلبت الأوطان على نحوٍ أسرع من أحذيتنا
من خلال حروب الطبقات، واليأس
عندما كان هناك ظلم فقط، بدون تمرد ومع ذلك نحن نعرف:
أن الكراهية المماثلة للخسة تحرف المعالم.
أن الغضب، حتى في حالة الظلم يجعل الصوت أجش.
نحن... الذين أردنا أن نُعد الأرض للود
لا نستطيع أن نكون ودودين فيما بيننا. لكنك أنت، عندما
يحين الوقت
ويصبح الإنسان سندا لأخيه الإنسان تفكر فينا
بتسامح.

قد تتعارض القيم التي ينطوي عليها بناء مجتمعٍ عادل مع الفضائل التي تهدف إلى الازدهار هناك. إن الصداقة تتطلب العداء، والسلام يتطلب الصراع، والإيمان يستلزم الشك. وفي هذا السياق، فإن أولئك الذين يكرسون حياتهم

للسياسات التحررية ليسوا بأي حالٍ من الأحوال الصور الأكثر دقة لما يأملون في إنشائه، حتى أن كراهية الظلم يمكن أن تجعل الصوت أجش، وأي شكلٍ من أشكال الكراهية يمكن أن يكتسب قوة دفعٍ قاتلة خاصة به، والتي تصبح مستقلة عن هدفها السياسي، والسؤال هو كيف يتم الجمع بين الصداقة والعداوة في نفس النمط الهزلي، كما يلاحظ ريموند ويليامز في الخاتمة للثقافة والمجتمع ١٧٨٠-١٩٥٠ لعام 1958، بأنه لا بد أن يكون أحد رموز الحركة العمالية قبضة مغلقة، ولكن يجب ألا يكون الإغلاق بحيث لا يمكن فتح الأصابع لتشكيل واقعٍ اجتماعي جديد، إنها ليست مشكلة تثير قلق غيثين برايس، وهو رجل ربما يكون منشقا ذا نزعة فردية بقدر ما هو متشدد اشتراكي.

إن وجهة نظره، كما رأينا، هي أنه إذا كانت الحقيقة غير محببة، فيجب أن يكون تصويرها كذلك. يرفض ووترز هذه الحجة: ففي رأيه، توجد الفكاهة من أجل جرف هذه الأشياء العنيدة للضوء وبذلك فهي تتكيف معها، ولكن يجب القيام بذلك بشكلٍ فكاهي، يقول لتلاميذه: «إن معظم أشكال الهزل، تغذي الإجحاف والخوف والرؤية الضبابية، لكن الأفضل، أفضل شيء... هي أنها تنير هذه الأمور، تجعلها أكثر وضوحا لرؤيتها». تقوم الكوميديا بترسيخ مسافة مقربة من غايتها، وبذلك تصبح وكأنها لا تعرف نفسها، يجب أن تشكل موادها الخاصة وتتغلب عليها، لا أن تعكسها ببساطة، إن شكلها

في هذا السياق ينحرف تجاه مضمونها. ومع ذلك فإن رواية ووترز لما حدث له في معسكر الاعتقال تكشف عن قضيةٍ أكثر حزنا؛ إذا كانت الحقيقة فظيعة، فربما الفكاهة من أي نوع هي ببساطة عبارة عن كفر، إن هذا، وبينما يحدث، يتجاهل حقيقة أن بعض سجناء معسكرات الاعتقال قد رووا النكات بأنفسهم في صراعٍ للحفاظ على صحة عقولهم. إن ساموبلز، ماكبراين وفيل موراي، الذين تتميز فكاهتهم بأنها قبيحة وبالتحديد لأنها تخون الحقيقة، يمثلون موقفا ثالثا.

هناك تشابه بين تمثيلية برايس السادية وتجربة ووترز في المخيم، من وجهة النظر الفرويدية، تعتبر أن آخر نهضة شهوانية هي حالة من المرح، أو التمتع بشكلٍ فاسق، حيث أن الذات تجني السرور من مشهد الموت، وبالتالي من احتمال زوالها، فإن إله الحب وغريزة الموت في تعاونٍ وثيق، هناك شيء مبهج للغاية حول العدم المطلق، وهي الحالة التي تكون فيها الذات البالية والمصابة منيعة ضد الأذى.

إن تخلص المرء من إنسانيته كان مماثلا لمصير أولئك الذين ماتوا في المعسكرات، لكن يمكن لذلك أن يكون أيضا عبارة عن لحظة التحرر من القلق والألم، إن ذنب ووترز يمنعه من إدراك أنه من طبع الإنسان أن يرغب بما هو غير إنساني، أما برايس، على النقيض من ذلك، فلا توجد لديه مثل هذه المخاوف، وعلى العكس من ذلك فإن الطبيعة اللاإنسانية

لأدائه هي التي تثير إعجابه بالتحديد، «كان كل شيءٍ جليديا هناك الليلة»، يقول لوترز: «لقد أحببته، لقد شعرت بأنه... كان معبرا»، من الناحية النظرية، يعتبر تمثيله مزيجا من الترفع والإطلاق، إنه محب للمهرج العظيم غروك، حيث يجد صلابته وصدقه أمرا جذابا - «ليس مثل شابلن، الممتلئ بالخجل المحبوب من قبل الأطفال». يهدف التمثيل الإيمائي الغريب الخاص ببرايس إلى تدمير المثالية العاطفية التي تعتبر الوجه المقبول للاإنسانية السياسية، بما في ذلك النظام النازي: لكنها لا تستطيع فعل ذلك دون التواطؤ إلى حدّ ما مع تلك اللاإنسانية. ووفق المواضيع الخاصة به، يعد ذلك مثالا على الموت الحي مثل بوخنفالد، حتى لو كان ضد هذه الأهوال التي يستهدفها.

في النهاية لا يمكن إذن لا لووترز ولا لبرايس التوفيق بين الحقيقة والكوميديا. إنهما غير قادرين على فعل ذلك مثل ساموليز وماك براين، ولو كان ذلك لأسبابٍ مختلفة تماما، أصابت الحقيقة فكاهة ووترز بالهزيمة، في حين أن تهكم برايس هو من المعدن الخالص، كيف يمكن للمرء أن يكون مضحكا وصادقا في الوقت نفسه في ظروفٍ غير إنسانية؟ على أي حال هل يُعتبر ووترز محقا في النظر إلى الفكاهة على أنها أداة للتغيير السياسي؟ ليس هناك شك في أن هذه يمكن أن تكون إحدى وظائفها، لكن منهجه في الكوميديا هو بالتأكيد

ذو دورٍ فعالٍ للغاية، إنها جزء من تعاليمه، وهي عيب يبدو أن المسرحية تدركه بشكلٍ متباين دون انتقادٍ صريح، إن أقرب ما يبحر إليه هذا التدقيق هو لحظة مرح، حيث يضع برايس، وهو مقلد رائع، معلمه الذي يقدم المواعظ خلف ظهره، ماذا عن الوظيفة الوهمية للكوميديا فيما يخص الصداقة واللهو؟ هل هي فرحة لا معنى لها مرتبطة بالمشاركة والتضامن؟ هل هي توقع لعصرٍ من السلام والود بدلا من وضع استراتيجية لتحقيق ذلك؟ إذا كانت الفكاهة بالنسبة لأمثال ساموليز وماكبراين عبارة عن أداةٍ فظة لتعصبهم، ألا يقوم ووترز بإعادة إنتاج هذا المنطق النفعي بأسلوبه الأكثر استنارة؟ «نحن نعمل من خلال الضحك»، يقول للآخر «وليس من أجله، إذا كان كل ما تريده هو إثارة الضحك، حسنا، تابع في هذا الطريق، حظا سعيدا لك، لكن لا تهدر وقتي». ويعلق بعد ذلك بقليل «الكوميديا عبارة عن دواء، وليست عبارة عن قطع حلوى ملونة لتُفسد أسنان الجمهور بها». أن تترك المسرحية حالة من اللاتحدي الغريبة هي قمة التشدد، يصرح ماكبراين بغباءٍ قياسي «الفكاهة ثم الفكاهة ثم الفكاهة»، إن هذا غير صحيح، كما تظهر المسرحية، ولكن في بعض الأحيان صحيح أن النكتة عبارة عن مزحة.

على الرغم من هذا، فإن الفنانين الهزليين ينتهون فعليا بنبرةٍ شبه مثالية. يلتقي السيد باتل الآسيوي، الذي تجول في

المدرسة بحثا عن درسٍ مسائي، ووترز ومتطوعين لإخباره نكتة من بلده، وهي تنطوي على فكرة ذبح الأبقار المقدسة. إنه سياق من الفكاهة المتجانسة لكل من «ووترز وبرايس»، على الرغم من أنه يتم توصيله بحيوية بريئة فقدها المذكور أولا، وقد يجدها الأخير مشبوهة سياسيا، في حجرةٍ دراسية فارغة في المدرسة، شهدت على الكوميديا في جميع حالاتها، كإهانة، كتعصب، كنقدٍ لاذع، كسلعة، كمعارضة، كمنافسة شرسة، كتعزيزٍ ذاتي لا ضمير له، وكغلافٍ لكعكة اللاإنسانية، تصبح الفكاهة للحظة ثمينة، وسيلة للصداقة بين الأعراق، مثلما يدعو ووترز السيد باتل للانضمام إلى درسه التالي.

لا يسعى الفكاهيون إلى حل النزاعات التي يصورونها بدقة؛ إن توفير الحلول هي مهمة صانعي السياسة، وليس الأدباء المسرحيين، ومع ذلك توجد هناك في الواقع طريقة للجمع بين الفكاهة كحالة نقدية والفكاهة كحالةٍ مثالية، واسمها المهرجان، إذا كانت الأندية والمقاهي التابعة لهوتشيسون وستيل تشكل جوا عاما برجوازيا، حيث يتم تعليق رتبة الفرد من أجل التبادلات الحرة والمتساوية بين الرجال، فإن المهرجان الذي يتم فيه أيضا تعليق دلالة على الرتبة، يمثل في بعض النواحي النظير السوقي له، نظرا لكونها ثقافة مضادة حقيقية ومثالية في الوقت نفسه، ولكنها موجهة إلى المستقبل على نحوٍ فعلي، فإنها تمثل مجالا مثاليا من الحرية، والوحدة،

والمساواة والوفرة، حيث يتم تجميد جميع الاعتبارات والمعايير والامتيازات والحظر بشكلٍ مؤقت. يتم في مناطقهم إطلاق مصطلحاتٍ حرة وصريحة خاصة بالشوارع والأسواق، مما يقلل من المسافة بين الأفراد وتحررهم من متطلبات اللباقة والآداب. حيث تتم إزالة الحواجز الطبقية والمهنية والملكية والعمرية، تُصبح الحماقة شكلا من أشكالِ الحكمة الاحتفالية في هذا العالم الوفير، يتم تحويل الحقيقة والسلطة إلى مهرجان (الثلاثاء الكبير) الزائف، وهو وحش هزلي يتبجح بالتمزق إلى قطع في السوق وهو أكثر مرحا من غيثين برايس الذي يسخر من ذوق خياطه. يصبح الضحك أسلوبا جديدا للتواصل، والعلامة الأساسية لمجموعة متبدلة من العلاقات الاجتماعية، توجد هناك «إمكانية لعالمٍ ودود، من العصر الذهبي، لحقيقة المهرجان، حيث يعود الإنسان إلى رشده»(10).

ومع ذلك فإن خطاب المهرجان هو سلاح ذو حدين، إذا كان يبحث عن عالمٍ متمثل بالحرية والزمالة والمساواة، فإنه يلجأ إلى السخرية والاستهزاء والتشويه لتحقيق ذلك، وبالتالي فإن مهامه إيجابية وخطيرة في آنٍ. إن الاحتفالات الشعبية هي قوة هدامة صاخبة، وهي هرمية متساقطة، تنكر الحقائق المقدسة، وتذلل العقائد الممجدة، وتقلب الأمور رأسا على عقب على نحوٍ خبيث، ولكن كل هذا النشاط التخريبي هو بهدف المرح والصداقة، لقد رأينا أن فكاهة كونارد لورينز عبارة

عن قيود وعداوة على حدّ سواء - ولكن فقط بمعنى أن الزمالة مزيفة من خلال الخصومة، وهذا ليس الحال مع المهرجان. إن هذا الانغماس المفرط في تسخيف المعتقدات هو مسألة كل من العنف والصداقة، الذم والمدح، الافتراء والابتهاج، إنه يؤكد وينكر، يدفن ويحيي بواسطة إيماءةٍ فريدة، إذا كانت هناك ولائم ضخمة ورقصات إباحية، فهناك أيضا اتجاه شائن نحو العار، من النوع الذي يجده المرء كثيرا لدى رابلايس:

> عسى أن يحرقك القديس أنتوني بناره الحمراء...
> عسى أن يصيبك مرض ماهوميت بالصرع...
> عسى أن تصيبك الدمامل والتقرحات والتقيحات الناتجة عن داء السفلس وأن تشوهك وتمزقك وتعرضك لآلامٍ وأن تدخل إلى أمعائك ببطءٍ مثل أنثى الحوت المتقلبة»... وعسى أن تختفي في هاوية مليئة بالكبريت والنار، مثل سدوم وعمورة، إذا لم تؤمن بشكلٍ مطلق بما أنا بصدد أن أرويه في الحاضر (صفحة 166).

إن اللعنة الثورية خصبة لا تنضب، وفيرة وخلاقة، على عكس كلمات ساموليز وماكبراين الهزلية، ومع ذلك، فإن هذه اللغة هي سلاح ذو حدين أيضا، وتنحرف من الافتراء إلى الاحتفال، كما يلاحظ باختين، فإن الخطاب المهرجاني يمتدح عندما يُسيء ويُسيء عندما يمتدح، إنه يُهلك ويُذل، ولكن في الوقت نفسه يُنعش ويُغذي، حتى في أشد أشكاله قسوة، فإن مثل هذا الضحك يحتفظ بجودة متجددة، إنه لا يتوقف أبدا عن

السخرية والتهكم الذي تقشعر له الأبدان. يتحدث باختين عن «سوء معاملة مألوفة وودودة» (ص 168)، حيث يعمل التشهير في سياقٍ أوسع من التضامن والروح المعنوية العالية. تتميز اللغة الثورية بكثرة المعاني والعلاقة المعقدة الغريبة المرتبطة بهدفها، وكما يقول باختين، «إن استهزاء فرانك ومدحه، عداوته وانسجامه، مجتمعة هنا» (صفحة 142)، ومع ذلك، لا يوجد شك في رجحان اللهجة التوبيخية فيها، ليس أقلها عدم وجود مشاهدين في محيط المهرجان حيث يقدم التنازلات للمشاركين، بدلا من ذلك، فإن العالم بأسره، من حيث المبدأ على الأقل، يفعل ما يستطيع، إنها الإنسانية بحد ذاتها على مسرح قاعة الاحتفال. يلاحظ باختين أن «التهكمي الذي يتميز بضحكه السلبي، يضع نفسه فوق موضوع سخريته،»(صفحة 12)، ولكن في وقت المهرجان، يسخر الناس من أنفسهم، مثل المواضيع الهجائية ذات البنية الواحدة.

إذن المهرجان يحط من الأقدار ويذل الأفراد، ولكن بطريقةٍ يصعب تمييزها عن التأكيد، «لكي يتم الانحطاط»، يقول باختين:

> يعني أن تهتم بالطبقة السفلية للجسم، وسيرة البطن والأعضاء التناسلية: فهي تتعلق بأفعال التغوط والمضاجعة والحمل والولادة، يحفر التدهور قبرا للمولود الجديد، إنه ليس فقط جانبا سلبيا مدمرا، ولكنْ له أيضا مظهر متجدد، إن تحطيم

جسمٍ ما لا يعني مجرد الرمي إلى فراغٍ من عدم الوجود، إلى التدميــر المطلق، ولكن لإلقائه إلى الطبقة الســفلية الإنجابية، المنطقة التي يحدث فيها الحمل والولادة الجديدة (صفحة 21).

إن هذا التناقض الخصب غير الواضح والأسـلوب سـيئ الصيت هو الذي يطلق عليه باختين اسـم الواقعية الغريبة، «إن جوهـر الغرابـة»، كمـا يكتـب، «هـو بالتحديد عـرض التناقض والنفاق في الحياة، إن الإبطال والتدمير (موت القديم) مدرجان كمرحلة أساسية، لا يمكن فصلهما عن التأكيد، منذ ولادة شيءٍ جديدٍ وأفضل»(صفحة 62).

مـن الجديـر بالذكـر أن كلمـة الكوميديا مشـتقة من كلمة كومـوس، والتـي تعنـي إلـه الخصوبـة القديم الـذي يدل على التجدد الدائم.

إن الكوميديـا الاحتفاليـة هـي شـكل مـن أشـكال المادية المبتذلة، التي تعيد جذور رعاياها إلى الأرض وبذلك تسـمح لهم بالنمو والازدهار، إنها تشـير إلى «تقليل كل ما هو مرتفع وروحي ومثالي ومجرد» (صفحة 19)، ولكن فقط بحيث يمكن استخلاص قيمتها الحقيقية من هذه القوقعة الروحية، إذا كان تخريبهـا الشـرس للمثاليـة المجـردة له نكهة مرتبطـة بالموت («رغبـة فـي المـوت»، كما يقول باختين نفسـه)، فهي تتشـابك أيضـا مـع «رغبـةٍ للحيـاة». يمكـن للمرء أن ينشـر الخراب في العالـم بوحشـية بقـدر ما يشـاء، مقتنعا بـأن الجوهر إلى جانب

الجزء الأكبر من الجماهير. خالدين للأبد، وأن كل فعلٍ يخص الإبادة هو مجرد مقدمةٍ لميلادٍ جديد، فإذا كانت الأرض قبرا، فهي أيضا عبارة عن رحم، ينعكس خلود الجسد الجماعي في حرمة الفرد، حيث يتعرض الرجال والنساء للضرب واللكم ولكن بأسلوبٍ يشبه الرسوم المتحركة حيث يبقون سالمين بشكلٍ سحري. إن المهرجان هو العنف الخيالي، هو التبدل في المسرح والمشهد، وعلى هذا النحو فهو يشبه العدوانية المرحة.

من وجهة نظر باختين، إن الهيكل الغريب أو الاحتفالي هو هيكل منقوص، ذو نهاياتٍ مفتوحة، في حالة عملٍ دائم، على هذا النحو، فإن هذا الأمر يعد بمثابة رد على الأيديولوجيات الرسمية الخالدة ذات الرتبة المطلقة. إن إحدى العقائد القمعية المشابهة، التي يجب أن يبقى اسمها غير معلن، هي الستالينية، وثقوب الجسد على وجه الخصوص هي التي تستحوذ على هذا الاهتمام، تلك الأماكن الحدية التي يكون فيها الرجل أو المرأة منفتحين على العالم وحيث تبدأ الفروق القوية بين الباطنية والخارجية، والذات والواقع أو الذات والآخرين، في التعثر:

> إن كل هذه التحديات والثقوب لها سمة مشتركة، فمن داخلها يتم التغلب على الحدود الفاصلة بين الأجسام وبين الجسم والعالم: هناك تقاطع وتوجه مشترك... الأكل والشرب والتغوط

وغير ذلك من أشكال الإطراح (التعرق، نفخ الأنف، العطس)، وكذلك الجماع، الحمل، التفكك، والتوحد مع جسد شخصٍ آخر. كل هذه الأفعال يتم تنفيذها على حدود الجسم والعالم الخارجي، أو على حدود الجسم القديم والجديد، وفي كل هذه الأحداث، ترتبط بداية ونهاية الحياة ارتباطا وثيقا ومتمازجا (صفحة 317).

مثل الضحك، فإن الجسد بحد ذاته هو نمط من العلاقات بالنسبة إلى باختين، وهو البؤرة الشهوانية للتبادلات والتفاعلات البشرية، إنه ما يربط الفرد بجماعةٍ أبدية، وعلى هذا النحو يشارك في خلودٍ متبادل. أنا أموت، ولكننا لسنا كذلك مجتمعين، ومن خلال هذه القناعة البهيجة بأن الشجاعة الخاصة بالمهرجان، والإحساس الهائل بالانعزال عن الأذية الذي يمنحه، يمكن أن نراه ينبت وينمو، في مرحلةٍ لاحقة من التاريخ الأوروبي، كما يجادل باختين، سيتم بتر الجسم الفردي من هذه المجموعة ليتم تطهيره وتطويره، وإغلاق فتحاته، وتحديد حيزها بدقة.

إن ما يبرز أو يتفرع أو يتبرعم أو ينبت [عندما يتعدى الجسم حدوده ويبدأ جسم جديد بالظهور] يتم القضاء عليه أو إخفاؤه أو إدارته... يحوز السطح المظلم و«المناطق السفلية» في الجسم معنى أساسيا كما الحدود الفردية المغلقة التي لا تندمج مع الأجسام الأخرى ومع العالم (صفحة 320).

إن ازدواجية الجسد، إذن، هي التي تكمن في أساس الطبيعة ثنائية اللون للخطاب الاحتفالي، يرتكز الخلط بين

المدح والافتراء، المثالية والنقد، الذي يميز أنماط الكلام في هذه الاحتفالات على التحلل والتجدد المتزامنين، والتغوط والجماع لجسم الإنسان. يقول باختين: «عندما يضحك الرجال ويشتمون، وخاصة في بيئةٍ مألوفة، فإن كلامهم ممتلئ بالصور الجسدية. إن الجسد، يضاجع، ويقضي حاجته، ويلتهم الطعام، وإن حديث الرجال مليء بالأعضاء التناسلية، والبطون، والتغوط، والبول، والمرض، والأنوف، الأفواه، والكلمات المقطعة للأوصال»(صفحة 319)، إن الفم، على سبيل المثال، يعض، ويمزق ويلتهم، لكن أثناء قيامه بذلك يعيد شحن الجسم، ما يشبه العالم المتحالف بشكلٍ مثالي مع الطبيعة.

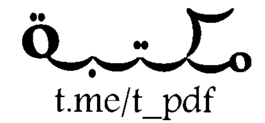
ربما يكون القارئ اليقظ قد اكتشف نزعة مثالية معينة في تراتيل باختين المفرطة بمدحها للناس العاديين، سيغدو المهرجان عالما خاليا من المأساة، هناك قبول بالموت، بالتأكيد، ولكن فقط باعتباره نقطة انطلاقٍ لحياةٍ جديدة، حيث لا تتم مواجهة سكرات الموت والعذاب على أنها حقائق في حدّ ذاتها، على الرغم من كل الخوف والعسر الذي تتضمنه هذ المواجهة، وفي هذا السياق، فإن الروح الاحتفالية هي واحدة من عدة أوضاع يمكن من خلالها أن يتم التنصل من الموت. إنها ليست، كما هو الحال مع ادي ووترز في مسرحية الفكاهيين، مسألة إنقاذ قيمة من الألم الذي يظل ثابتا، بل مسألة تحويل هذا الألم إلى فرح، هناك أسباب أخرى تدفع للشك

في قضية باختين، لسببٍ واحد، حيث لدينا أسباب أقل إلى حدّ ما في عصرنا الخاص لنقتنع بأن جنسنا غير قابلٍ للفناء، ولسببٍ آخر، قد يكون المهرجان قد انبثق من العصيان، لكنه يوفر أيضا صمام أمان لمثل هذه الطاقات الهدامة. وفي هذا السياق، إن أقرب ما يمكن تشبيهه لذلك في هذه الأيام هي الرياضة الاحترافية، مما لا شك فيه أن إلغاءها سيكون أقصر طريق إلى الثورة الدموية.

أخيرا، قد نلاحظ أن انتقادات باختين للكنيسة في العصور الوسطى تطل على الملامح الاحتفالية في الإنجيل...[11] سيكون ذلك إشارة إلى أن مملكته وشيكة الحدوث، عندما نرى أن الفقراء ممتلئون بالأشياء الجيدة وأما الأثرياء فيُرسَلون بعيدا بأيادٍ خاوية[12].

تكمن ركاكة الأساليب الاحتفالية في لب المسيحية، حيث إن مسألة الخلاص المهيبة تعود إلى العمل الدنيوي اليومي المتمثل في رعاية المرضى وإطعام الجياع، حيث وعد إنجيل لوقا أولئك الذين يبكون الآن، ويعني المصابين والمحرومين، بأنهم سيضحكون فيما بعد - على الرغم من أن هذا الانعكاس له غاية أخرى عن طريق تحذير أولئك الذين يضحكون الآن، أي المتنعمين والمغرورين، بأنهم سوف يبكون لاحقا، تتجلى السعادة العميقة والنشوة الروحية المعروفة باسم النعمة الإلهية بين العديد من الأشياء أخرى مثل الرأفة البشرية والصداقة

والتسـامح، فـي القربـان المقدس كما هو الحـال في المرفاع، يصبح اللحم والدم وسيلة للتواصل والتضامن بين البشر. ومع ذلك، إذا كان العهد الجديد يشيد بحياة رخاءٍ خالية من القلق، حيث يعيش المرء مثل زنابق الحقل ويتقاسم الفرد ما لديه مع الفقـراء، فإنـه يصـور أيضا نصير هذا التوجه على أنه يسـتخدم سيفا، يفرض فصلا مطلقا بين هؤلاء الذين يسـعون إلى الظلم والمصلحـة وأولئـك الذين يديرون ظهورهم لهذه الحملة التي لا هوادة فيها. يجمع الإنجيل، مثل المرفاع، بين فرحة التحرر مـع عنـفٍ محـدد ومع عنـاد الروح، ولعنات يسـوع، الموجهة إلى تلك الرموز الدينية المعتَبَرة التي تفرض أعباء إضافية على ظهور أولئك المضطهدين بالفعل، وهي على الأقل مرعبة مثل رابليس....



المصادر والمراجع

المقدمة

1. For such 'scientific' studies, see, for example, Ivatore Attardo, *Linguistic Theories of Humor* (Berlin and New York, NY, 1994) and Victor Raskin (ed.), *The Primer of Humor Research* (Berlin and New York, NY, 2008).
2. William Hazlitt, 'On Wit and Humour', in *Lectures on the English Comic Writers* (London and New York, NY, 1963), p. 26.

الفصل الأول: عن الضحك

1. Rather oddly, Ronald de Sousa in *The Rationality of Emotions* (Cambridge, MA, 1987, p. 276) does not regard hysterical laughter as laughter at all.
2. Quoted in Matthew Bevis, *Comedy: A Very Short Introduction* (Oxford, 2013), p. 19.
3. Though Robert R. Provine claims that some of the primates produce laughter-like sounds. See his *Laughter: A Scientific Investigation* (London, 2000), chapter 5. Charles Darwin also believes that monkeys chuckle when they are tickled. See his *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (London, 1979), p. 164.
4. Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting* (London, 1996), p. 79.
5. See Helmuth Plessner, *Laughing and Crying: A Study of the Limits of Human Behaviour* (Evanston, IL, 1970).
6. I am indebted for some of the above information to Richard Boston, *An Anatomy of Laughter* (London, 1974). For a perceptive potpourri of insights into comedy, see Howard Jacobson, *Seriously Funny* (London, 1997).
7. Immanuel Kant, *Critique of Judgment* (Cambridge, 2002), p. 209.
8. Herbert Spencer, 'The Physiology of Laughter', in *Essays on Education and Kindred Subjects*, intro. Charles W. Eliot (London, 1911), p. 120. A more

recent defence of the relief theory is to be found in J. C. Gregory, *The Nature of Laughter* (London, 1924).
9. See Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious* (London, 1991), p. 167.
10. See Sándor Ferenczi, *Final Contributions to the Problems and Methods of Psycho-analysis* (London, 1955), p. 180.
11. Alexander Bain, *The Emotions and the Will* (3rd edn, New York, NY, 1876), p. 262.
12. Ferenczi, *Final Contributions*, p. 180.
13. See Adam Phillips (ed.), *The Penguin Freud Reader* (London, 2006), p. 563.
14. Bevis, *Comedy*, pp. 24 and 73.
15. Quoted in ibid., p. 29.
16. Simon Critchley, *On Humour* (London and New York, NY, 2002), p. 62.
17. Quoted in ibid., p. 91.
18. Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism* (London, 1978), p. 86.
19. William Empson, *Some Versions of Pastoral* (London, 1966), p. 114.
20. Thomas Mann, *Doctor Faustus* (London, 1996), p. 378.
21. Charles Baudelaire, *Selected Writings on Art and Literature* (London, 1972), p. 148.
22. Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge, MA, 2008), p. 144.
23. Ibid., p. 144.
24. Quoted by Zupančič, *The Odd One In*, p. 142.
25. Ibid., p. 143.
26. For Dante and comedy, see Giorgio Agamben, *The End of the Poem* (Stanford, CA, 1999), chapter 1.
27. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World* (Bloomington, IN, 1984), p. 66.
28. Ibid., p. 90.
29. Ibid., pp. 90–91.
30. Ibid., p. 92.
31. Ibid., p. 95.
32. Ibid., p. 84.
33. Ibid., p. 174.
34. George Meredith, *An Essay on Comedy* (New York, NY, and London, 1972), p. 121.

الفصل الثاني: المتهكمون والهازئون

1. See Johan Verberckmoes, 'The Comic and Counter-Reformation in the Spanish Netherlands', in Jan Bremmer and Herman Roodenburg (eds), *A Cultural History of Humour* (Cambridge, 1997), p. 81.
2. See Barry Sanders, *Sudden Glory: Laughter as Subversive History* (Boston, MA, 1995), p. 65. See also Stephen Halliwell, *Greek Laughter* (Cambridge, 2008).
3. See Mary Beard, *Laughter in Ancient Rome* (Berkeley, CA, 2014), p. 33.
4. Thomas Hobbes, *Leviathan* (Cambridge, 2010), p. 43.
5. Donald F. Bond (ed.), *The Spectator* (Oxford, 1965), vol. 1, p. 147.
6. See A. M. Ludovici, *The Secret of Laughter* (London, 1932), p. 31.

7. Anthony Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times Etc* (Bristol, 1995), vol. 1, p. 53.
8. See, for example, Roger Scruton, 'Laughter', in John Morreall (ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor* (New York, NY, 1987), who argues that humour lies in a devaluation of the object in question, and F. H. Buckley, *The Morality of Laughter* (Ann Arbor, MI, 2003). Buckley holds that though superiority is not a sufficient condition for laughter, it is always a necessary one. Wordplay, for example, is in his view a competitive affair which signals our intellectual edge over others. For a defence of humour against the superiority thesis, see Ludovici, *The Secret of Laughter*, chapter 2.
9. Quoted by Matthew Bevis, *London Review of Books*, vol. 37, no. 4 (February, 2015), p. 22.
10. Shaftesbury, *Characteristics of Men*, p. 33.
11. Francis Hutcheson, *Reflections upon Laughter, and Remarks upon the Fable of the Bees* (Glasgow, 1750), p. 12. For an account of Hutcheson's benevolistic philosophy, see Terry Eagleton, *Heathcliff and the Great Hunger* (London, 1995), chapter 3.
12. The essay is to be found in Martha Segarra (ed.), *The Portable Cixous* (New York, NY, 2010).
13. Francis Hutcheson, *Thoughts on Laughter* (Bristol, 1989), p. 51.
14. Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic* (London, 1935), p. 5.
15. See W. McDougall, *The Group Mind* (New York, NY, 1920), p. 23.
16. See Buckley, *The Morality of Laughter*, p. 37.
17. Arthur Schopenhauer, *The World as Will and Representation* (New York, NY, 1969), vol. 2, pp. 349, 581 and 354.
18. John Willett (ed.), *Brecht on Theatre* (London, 1964), p. 277.
19. Walter Benjamin, *Understanding Brecht* (London, 1973), p. 101.
20. Gillian Rose, *Mourning Becomes the Law: Philosophy and Representation* (Cambridge, 1996), p. 71.
21. John Roberts, *The Necessity of Errors* (London and New York, NY, 2011), p. 204.
22. Sándor Ferenczi, *Final Contributions to the Problems and Methods of Psychoanalysis* (London, 1955), p. 73.
23. See John Lippitt, 'Humour', in David E. Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics* (Oxford, 1992), p. 201.
24. Slavoj Žižek, *Absolute Recoil* (London, 2014), p. 334.
25. George Meredith, *An Essay on Comedy* (New York, NY, and London, 1972), p. 121.

الفصل الثالث: التناقض والتنافر

1. For a discussion of these various views, see Christopher P. Wilson, *Jokes: Form, Content, Use and Function* (London and New York, NY, 1979).
2. A psychological account of the theory is to be found in Paul E. McGhee, 'On the Cognitive Origins of Incongruity Humor', in Jeffrey H. Goldstein and Paul E. McGhee (eds), *The Psychology of Humor* (New York, NY, and London, 1972).
3. Noël Carroll, *Humour: A Very Short Introduction* (Oxford, 2014), p. 28.

4. See L. W. Kline, 'The Psychology of Humor', *American Journal of Psychology*, vol. 18 (1907).
5. D. H. Munro, *Argument of Laughter* (Melbourne, 1951), p. 40ff.
6. Thomas Nagel, *Mortal Questions* (Cambridge, 1979), p. 13.
7. See Mary K. Rothbart, 'Incongruity, Problem-Solving and Laughter', in Antony J. Chapman and Hugh C. Foot (eds), *Humor and Laughter: Theory, Research and Applications* (London, 1976).
8. Mark Akenside, *The Pleasures of the Imagination* (Washington, DC, 2000), p. 100.
9. James Beattie, *Essays on Poetry and Music* (Dublin, 1778), vol. 2, p. 366.
10. Ibid., p. 372.
11. Immanuel Kant, *Critique of Judgment* (Cambridge, 2002), p. 210 (translation slightly amended).
12. Herbert Spencer, 'The Physiology of Laughter', in *Essays on Education and Kindred Subjects*, intro. Charles W. Eliot (London, 1911).
13. Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (London, 1979), p. 200.
14. Robert L. Latta, *The Basic Humor Process* (Berlin and New York, NY, 1999), pp. 39–40.
15. J. Y. T. Greig, *The Psychology of Laughter and Comedy* (New York, NY, 1923), pp. 23–7.
16. Arthur Koestler, *The Act of Creation* (London, 1965), p. 45.
17. John Morreall, *Taking Humor Seriously* (Albany, NY, 1983), chapter 5.
18. Alexander Bain, *The Emotions and the Will* (London, 1875), pp. 282–3.
19. Michael Clark, 'Humor and Incongruity', in John Morreall (ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor* (New York, NY, 1987).
20. Max Eastman, *The Enjoyment of Laughter* (London, 1937), p. 27.
21. See Flann O'Brien, *The Best of Myles* (London, 1993), p. 201ff.
22. William Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers* (London and New York, NY, 1963), p. 7.
23. Ibid., p. 9.
24. Ibid., p. 7.
25. Ibid., p. 10.
26. Ibid., p. 27.

الفصل الرابع: الفكاهة والتاريخ

1. See M. A. Screech, *Laughter at the Foot of the Cross* (London, 1997), p. 32.
2. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World* (Bloomington, IN, 1984), p. 73.
3. See John Morreall (ed.), *The Philosophy of Laughter and Humor* (New York, NY, 1987), p. 228.
4. David Hartley, 'Of Wit and Humour', quoted in ibid., p. 43.
5. George Meredith, *An Essay on Comedy* (New York, NY, and London, 1972), p. 141.
6. Ibid., p. 78.
7. Ibid., p. 118.
8. Ibid., p. 116.
9. See Leah S. Marcuse, *The Politics of Mirth* (Chicago, IL, and London, 1986).

10. Anthony Earl of Shaftesbury, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times Etc* (Bristol, 1995), vol. 1, p. 65.
11. Keith Thomas, 'The Place of Laughter in Tudor and Stuart England', *Times Literary Supplement* (21 January 1977), p. 81.
12. Quoted in Paul Lauter (ed.), *Theories of Comedy* (New York, NY, 1964), p. 211.
13. John Forster, *The Life and Times of Oliver Goldsmith* (London, 1854), vol. 2, p. 338.
14. Gladys Bryson, *Man and Society: The Scottish Inquiry of the Eighteenth Century* (Princeton, NJ, 1945), pp. 146–7 and 172. See also, for an excellent account of eighteenth-century Scotland, Peter Womack, *Improvement and Romance* (London, 1989). I have drawn in the discussion that follows on some material adapted from my *Crazy John and the Bishop* (Cork, 1998), chapter 3.
15. John Dwyer, *Virtuous Discourse: Sensibility and Community in Late Eighteenth-Century Scotland* (Edinburgh, 1987), p. 39.
16. Adam Ferguson, *An Essay on the History of Civil Society* (Dublin, 1767), p. 53.
17. Bryson, *Man and Society*, p. 27.
18. Henry Brooke, quoted in Thomas Bartlett, *The Fall and Rise of the Irish Nation* (Dublin, 1992), p. 54. For this ideology of so-called commercial humanism, see J. G. A. Pocock, *Virtue, Commerce and History* (Cambridge, 1985).
19. Quoted in Albert O. Hirschman, *The Passions and the Interests* (Princeton, NJ, 1977), p. 90.
20. Katie Trumpener, *Bardic Nationalism* (Princeton, NJ, 1997), p. 76.
21. For Steele's letters to his wife, see Rae Blanchard (ed.), *The Correspondence of Richard Steele* (Oxford, 1941), pp. 208–79.
22. Richard Steele, *The Christian Hero* (Oxford, 1932), p. 77.
23. Shaftesbury, *Characteristics of Men*, p. 45.
24. Francis Hutcheson, *Reflections upon Laughter, and Remarks upon the Fable of the Bees* (Glasgow, 1750), p. 4.
25. Francis Hutcheson, *A Short Introduction to Moral Philosophy* (Glasgow, 1747), p. 18.
26. Francis Hutcheson, *Inquiry Concerning the Original of our Ideas of Virtue or Moral Good* (London, 1726), p. 75.
27. Francis Hutcheson, *Illustrations of the Moral Sense* (Cambridge, MA, 1971), p. 106.
28. Hutcheson, *Inquiry*, p. 257.
29. Ibid., pp. 257–8.
30. See Noël Carroll, *Humour: A Very Short Introduction* (Oxford, 2014), p. 48.
31. Susanne Langer, excerpt from *Feeling and Form*, in Lauter (ed.), *Theories of Comedy*, p. 513.
32. Hutcheson, *Reflections upon Laughter*, p. 37.
33. Elizabeth Carter, quoted by Arthur Hill Cash, *Sterne's Comedy of Moral Sentiments* (Pittsburgh, PA, 1966), p. 55.
34. Quoted by Ann Jessie Van Sant, *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel* (Cambridge, 1993), p. 6.
35. Arthur Friedman (ed.), *Collected Works of Oliver Goldsmith* (Oxford, 1966), vol. 1, p. 406.

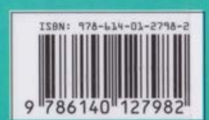
36. John Mullan, *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century* (Oxford, 1988), p. 146.
37. Lady Morgan, *Memoirs* (London, 1862), vol. 1, p. 431.
38. Harold Nicolson, *The English Sense of Humour* (London, 1956), p. 31.
39. Ibid., p. 23.
40. Matthew Bevis, *Comedy: A Very Short Introduction* (Oxford, 2013), p. 51.
41. Martin Grotjahn, quoted in Lauter (ed.), *Theories of Comedy*, p. 524.
42. See Susan Sontag, 'Notes on Camp', in *A Susan Sontag Reader* (Harmondsworth, 1982).
43. Andrew Stott, *Comedy* (London, 2005), p. 137.
44. Bevis, *Comedy*, p. 3.
45. William Hazlitt, *Lectures on the English Comic Writers* (London and New York, NY, 1963), p. 26.
46. Bevis, *Comedy*, p. 51.

الفصل الخامس: مبادئ الفكاهة

1. Quoted by Matthew Bevis, *Comedy: A Very Short Introduction* (Oxford, 2013), p. 77.
2. Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil* (New York, NY, 1966), p. 150.
3. See John Durant and Jonathan Miller (eds), *Laughing Matters* (London, 1988), p. 11.
4. Mary Douglas, *Implicit Meanings* (London and New York, NY, 1999), p. 160.
5. Susan Purdie, *Comedy: The Mastery of Discourse* (Hemel Hempstead, 1993).
6. Noël Carroll, *Humour: A Very Short Introduction* (Oxford, 2014), p. 76.
7. Alenka Zupančič, *The Odd One In: On Comedy* (Cambridge, MA, 2008), p. 217.
8. Konrad Lorenz, *On Aggression* (Abingdon, 2002 [1966]), p. 284.
9. Robert R. Provine argues a somewhat similar case in *Laughter: A Scientific Investigation* (London, 2000), chapter 1.
10. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World* (Bloomington, IN, 1984), p. 48. Further references to this work will be provided in parentheses after quotations.
11. See Guy G. Stroumsa, *The End of Sacrifice* (Chicago, IL, 2009), p. 82.
12. Enid Welsford, *The Fool: His Social and Literary History* (Gloucester, MA, 1966), p. 200.

فلسفة
الفكاهة

يرى جوناثان ميلر بروح نموذجية أن الفكاهة هي تسلية مجانية للعقل تريحنا من سلسلة الأفكار الروتينية، وتخفف من استبدادها، وتمنعنا من أن نصبح عبيدا لها». ويعمم البعض بتهور الكيفية التي تحافظ بها الكوميديا على استبداد النظام أو الموقف بعينه، لأنها تجعله محتملا وتحث على تعبير الكوميديون الحقيقيون عما يخجل منه الآخرون، مدركين لحقيقة ما يؤلمهم أو يخيفهم، بل ويمكن ادعاء ذلك أيضا من خلال الدعابة العنصرية والجنسية، والتي تسعى بإعطاء الكلام للقلق العرقي والجنسي للجمهور إلى قول ما لا يمكن قبوله تقليديا. ويقول تشالنور: «إن جميع الجماهير تتصف بالغباء، ولكن الكوميدي السيئ هو من يتيح لهم معرفة ذلك». ويصرّ على أنه إذا كان من الممكن قيادتهم، فإن ذلك فقط في الاتجاه الذي يرغبون بالذهاب إليه.


ISBN: 978-614-01-2798-2



جميع كتبنا متوفرة على الإنترنت
في مكتبة نيل وفرات.كوم
www.nwf.com


الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

